



BIBLIOTECA U.C.M.



5308287198

***FUERA DE FORMATO. EVOLUCION,  
CONTINUIDAD Y PRESENCIA DEL  
ARTE CONCEPTUAL ESPAÑOL EN 1983***



R<sup>2</sup> T 203

**MONICA GUTIERREZ SERNA**

A mis padres,  
a Luis.



Mi gratitud se dirige en primer lugar a Mercedes Replinger, directora de esta tesis, por su experiencia, entusiasmo y dedicación durante todo el desarrollo de este proyecto.

De la misma manera, agradezco a José María González Cuasante su colaboración como tutor de esta tesis, y en su nombre al Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Igualmente, deseo manifestar mi reconocimiento a Teresa Camps por la gran aportación documental facilitada y, sobre todo, a Concha Jerez quien no tuvo reparos en poner al servicio de esta investigación toda la información conservada sobre el proceso de gestación de la exposición *Fuera de Formato* y perfectamente archivada en su estudio.

Muy especialmente quiero reconocer la gran ayuda aportada por Nacho Criado, el cual se ha mostrado en todo momento sumamente desinteresado con su tiempo y su memoria, garantía indiscutible en la reconstrucción de la muestra *Fuera de Formato*.

Por otra parte, no quiero dejar pasar la oportunidad de dar las gracias a Pedro Garhel, a Antonia Payero y a Isidoro Valcárcel Medina por su paciencia y generosidad puestas al servicio de esta tesis.

Y por último, quiero expresar mi agradecimiento a Francesc Abad, Atelier Bonanova, Angel Bados, Esther Ferrer, Albert Girós, José Ramón Morquillas, Pere Noguera y Angels Ribé, los cuales no han dudado en atender mi solicitud de satisfacer todo tipo de cuestiones y exigencias documentales sin cuya valiosa respuesta hubiera sido del todo imposible retroceder en el tiempo y reconstruir el pasado.

***FUERA DE FORMATO. EVOLUCION,***  
**CONTINUIDAD Y PRESENCIA DEL ARTE**  
**CONCEPTUAL ESPAÑOL EN 1983**

## INTRODUCCION

Si bien es verdad que en los últimos años hemos podido presenciar en España un aumento considerable del interés revisionista hacia las diferentes actitudes creativas precedentes a nuestra actualidad artística y, por lo tanto, de la bibliografía, también es cierto que en lo referente al arte conceptual<sup>1</sup> los estudios específicos son muy limitados. Por otra parte, la documentación no es de fácil acceso sino que se encuentra dispersa en catálogos de exposiciones, revistas especializadas, archivos personales y, sobre todo, en las opiniones de los propios artistas adscritos a esta actividad que, ciertamente, se nos presentan como la información más enriquecedora a nuestro alcance.

Aún está por hacer un estudio individualizado que investigue en profundidad la trayectoria del arte conceptual y su desarrollo en España; en general, no fue acogido popularmente de modo entusiasta; su momento de esplendor es cronológicamente muy breve y es significativo el desinterés que manifestaron los canales de distribución artística y la crítica hacia las experiencias conceptuales. Ante la necesidad de un análisis exhaustivo y su consiguiente complejidad al

---

<sup>1</sup>Las expresiones para definir el *arte conceptual* han estado, por lo general, sujetas a continuas críticas, especificaciones y renovaciones, *arte de las ideas*, *arte sin objetos*, *arte desmaterializado* o *arte alternativo*, etc.; (véase el capítulo *De un arte alternativo a un arte de los nuevos medios*). Así pues, sin entrar en reflexiones terminológicas, en esta investigación se considera justificado, atendiendo a su aceptación dominante en España, la utilización de vocablos como *conceptual* o *alternativo* para distinguir, en toda su extensión, aquel tipo de práctica artística que, en palabras de Simón Marchán: *desplaza el énfasis sobre el objeto artístico tradicional a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor*. (*Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990, págs. 251-252).

tratarse de un tema tan amplio, se considera conveniente la realización de estudios monográficos que de manera parcial y minuciosa examinen los distintos aspectos de este tipo de manifestaciones artísticas dentro del contexto específico de nuestro país.

## 1. Hacia un periodo de reflexión

El arte conceptual aparece en España a finales de los años sesenta a partir de la información que llega desde el exterior y sobre todo canalizada a través de una Cataluña siempre receptiva a todo tipo de innovaciones artísticas; no obstante, su contenido ideológico no tarda en distanciarse voluntariamente del internacional, del que había partido de manera casi mimética, adquiriendo una identidad específica a la situación política de nuestro país. Isidoro Valcárcel, en una entrevista mantenida con Juan Hidalgo para la revista *Lápiz*, comentaba: *La componente política del arte es inevitable; incluso, volviendo a otra época, evidentemente el pintor de paisajes no tenía problemas, pero era precisamente porque sus paisajes eran políticos*<sup>2</sup>.

Ciertamente, el conceptualismo<sup>3</sup> pronto adquirió características personales propias del contexto sociopolítico y cultural español. Recordemos las palabras del *Colectivo Conceptual* en las que se manifestaba un deseo evidente de intervencionismo social a través de la práctica artística, dentro de la identidad propia de nuestro país: *No se puede entender la vanguardia artística como una vanguardia autónoma, fuera del contexto que la genera, con todas sus implicaciones socio-político-culturales y la necesaria articulación ideológica a todos los niveles que la comprometen, con y desde las*

---

<sup>2</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista Juan Hidalgo-Isidoro Valcárcel Medina, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 56-63.

<sup>3</sup>A lo largo de esta investigación se utiliza el término *conceptualismo* con relación al periodo de la primera mitad de la década de los setenta en el que el arte conceptual se comporta, en España, como movimiento de grupo.

*masas, y no desde fuera de ellas como se pretende desde la concepción tradicional burguesa del arte (vanguardismo)*<sup>4</sup>.

La primera mitad de la década de los setenta será el periodo de mayor intensidad del conceptualismo español tanto en cuanto a número de muestras como a repercusión en el panorama sociocultural. El apoyo catalán, indiscutiblemente mayor<sup>5</sup>, convirtió a Cataluña en núcleo de las actividades conceptuales con características distintas con respecto a Madrid. Mientras que en Cataluña se ejercía una crítica activa hacia el mercado, el sistema y hacia la figura del artista tradicional, canalizada a través de un interés por el trabajo en común evidenciado en la creación de grupos<sup>6</sup>, manifiestos, polémicas, etc., en Madrid, por el contrario, se mantenía una actitud menos extrema. La misma Concha Jerez, recordando su trabajo de aquellos años, comentaba las

---

<sup>4</sup>Fragmento del texto *Respuesta a Tàpies* motivado por el artículo *Arte conceptual aquí*, publicado en *La Vanguardia Española* el 14 de marzo de 1973. Este documento, firmado por el *Colectivo Conceptual*, fue redactado durante el mes de marzo de 1973, siendo sus principales animadores P. Portabella, C. Santos, A. Mercader y el núcleo de lo que ya, a partir de esas fechas, constituiría el *Grup de Treball*. Quedó terminado el 1 de abril. No obstante, se haría público con la fecha del 1 de mayo. No pudo publicarse en *La Vanguardia*, a no ser en el pequeño extracto de las *Cartas a La Vanguardia* en una carta dirigida al director por P. Portabella. (S. Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990, págs. 428-432).

<sup>5</sup>Eran los comienzos de la crisis económica y las galerías no se atrevían con terrenos poco conocidos, pero sí existían algunas que apoyaban estas actividades como Seiquer, Buades y Vandrés en Madrid, y Galería G, VinÇon, la sala de la Caixa de Pensions, Aquitania, Metrònom, Espai 3, Espai 10, Espai B5-125, en Cataluña. Sin embargo su mayor desarrollo lo alcanzaron fuera de los circuitos comerciales de arte; contaron con el apoyo de los institutos alemanes de Madrid y Barcelona, el Colegio de Arquitectos de Barcelona y los organismos municipales de distintas poblaciones catalanas como Sabadell, Mataró, Igualada, Granollers, etc.

<sup>6</sup>Destaca el *Grup de Treball* como el más radical en sus ataques al establecimiento artístico y social. Su composición, variable, contó con teóricos y artistas como F. Abad, J. Benito, X. Franquesa, I. Julián, A. Mercader, C. H. Mor, A. Muntadas, P. Portabella, A. Ribé, M. Rovira, C. Santos, D. Selz y F. Torres.

divergencias de su planteamiento con el de los artistas catalanes: *En aquel momento el arte conceptual se planteaba casi como una acción política. Yo también me encontraba en una situación marcada por mi formación en Ciencias Políticas a principios de los sesenta y haber vivido en París en los momentos del franquismo... de hecho mis primeras obras conceptuales eran los Escritos Ilegibles, claramente comprometidos. Sin embargo, el desarrollo intelectual de esa acción política me resultaba pobre*<sup>7</sup>.

Por su parte, Francesc Abad, integrante del Grup de Treball y uno de los principales protagonistas del conceptualismo catalán, también reconoce en la actividad de aquellos años un interés fundamentalmente político: *En Cataluña fue esencialmente político y de ideología de izquierdas, contra un status dominado por Franco y contra el mercado del mundo del arte. Siempre trabajando fuera de los canales tradicionales como museos y galerías*<sup>8</sup>. No es de extrañar por tanto, que en la segunda mitad de los años setenta, la desaparición del franquismo, calificado irónicamente por Simón Marchán de *coartada*, determinara una crisis del contenido ideológico en las prácticas conceptuales, induciendo a estos artistas a una reflexión crítica sobre el planteamiento de sus propuestas: *La transición democrática puso pronto al descubierto que la coartada del franquismo o la del antifranquismo no ocultaban por más tiempo las grandezas y miserias de nuestra situación artística./.../ De cualquier*

---

<sup>7</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>8</sup>Francesc Abad, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Tarrasa, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

*manera, decrecía la confianza que se venía depositando sobre los acontecimientos externos, de cariz social o político, en beneficio del propio trabajo artístico. Esta crisis afectó al llamado <<conceptualismo>> y a sus derivados y ya es un marco de referencia para aproximarnos al destino ulterior de nuestro arte<sup>9</sup>.*

Así, al desaparecer parte de las premisas ideológicas en las que se asentaba el trabajo en común de estos artistas conceptuales, la pasión por formar grupos, acentuada sobre todo en Cataluña, cede y la actividad se individualiza evolucionando hacia una práctica basada en la reflexión personal. Muchos fueron los que abandonaron este tipo de prácticas en favor de la escultura y la pintura, opciones de las que ya algunos provenían, y otros encontraron más facilidades para desarrollar su trabajo en el extranjero. Sin embargo, a pesar de que un gran número artistas conceptuales españoles de los años setenta renunciaron, otros continuaron operando individualmente y, en consecuencia, su trabajo resultaba menos evidente.

En base a este planteamiento, no se puede hablar de una desaparición del arte conceptual. La realidad de su situación es que deja de comportarse como movimiento de grupo y su incidencia en el panorama artístico español es lógicamente menor. Esta circunstancia, unida a la vuelta de la pintura como género artístico dominante, provoca una falta de atención general, oficial y privada, hacia estas prácticas y, en consecuencia, una escasa presencia del conceptual en el marco artístico, tanto a nivel de espacios como de publicaciones.

---

<sup>9</sup>Simón Marchán Fiz, *Después del naufragio...*, *Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, págs. 9-12.



## 2. *Fuera de Formato*: el reto de reaparecer en escena

Durante años, la ausencia de exposiciones relevantes y de crítica relegó a la sombra a estos artistas conceptuales que se mantenían en su trabajo de una manera activa y comprometida. *Fuera de Formato*, exposición organizada principalmente por Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado, y realizada durante los meses de febrero y marzo de 1983 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, nace, precisamente, como respuesta a un deseo de evidenciar la continuidad de las prácticas conceptuales en el panorama artístico español, unido a una intención de ofrecer un balance que reflejara las derivaciones en sus planteamientos originales generadas durante su desarrollo en nuestro país.

En este sentido se manifiesta una coincidencia entre el propósito de los organizadores de *Fuera de Formato* y la intención, objeto de esta tesis, de ofrecer un análisis de algunos aspectos del arte conceptual español de este periodo. Así pues, fijando la atención en esta muestra y a partir de una selección de artistas españoles limitada, pero suficientemente representativa<sup>10</sup>, nos acercaremos a la comprensión de una actividad que continuaba y coexistía de manera solapada con la pintura, medio de expresión artístico central en el arte de los años ochenta en España.

---

<sup>10</sup>La mayor parte de los participantes de *Fuera de Formato* siguen en la actualidad vinculados al arte conceptual.

Verdaderamente, en un momento en el que la pintura era el centro de atención, el lugar que ocupaba el movimiento conceptual en el Madrid artístico de los ochenta no era demasiado importante. El arte de *los medios alternativos* que en la década anterior había cuestionado agresivamente las prácticas artísticas tradicionales se diluye ante una vuelta de la pintura como género dominante e incluso llega a considerarse erróneamente desaparecido. Estas prácticas pasaron por nuestro panorama artístico visiblemente desapercibidas sin reconocimiento económico e institucional. Precisamente, Francisco Calvo Serraller, en su elogioso artículo sobre la exposición *Fuera de Formato*, comentaba la desidia de nuestro país hacia el trabajo de corte conceptual: *Estoy pensando en lo que ocurre en nuestro país, donde las corrientes citadas pasaron con más pena que gloria y, sobre todo, sin dejar demasiada huella*<sup>11</sup>.

Así, *Fuera de Formato* surge, en medio del olvido, con el reto de conseguir una reaparición conceptual en la escena artística española. Lejos de tratarse de una exposición panorámica con un objetivo historicista, refleja más bien una preocupación por mostrar el presente de estas prácticas al margen del soporte tradicional mediante la reunión de una serie de artistas, cuyas obras específicas revelan un discurso renovado sobre la situación del arte conceptual español en el contexto de los años ochenta y la complejidad de posturas que abarca.

---

<sup>11</sup>Francisco Calvo Serraller, *Arte conceptual español, memoria de sendas perdidas*, El País, Artes, Madrid, 5 de marzo de 1983, pág. 3.

De esta forma encontramos por un lado la obra de artistas que desde los setenta continuaban su trabajo, como Nacho Criado, Isidoro Valcárcel Medina, el grupo Zaj, Concha Jerez, Antoni Muntadas, Pere Noguera, etc., y por otro, la obra de otros recién adheridos a estas prácticas, como David Nebreda o José Ramón Morquillas. Finalmente la muestra se completaba a través de una sección documental con el objetivo de ofrecer una visión global de la trayectoria conceptual y facilitar así un acercamiento a la comprensión y una aceptación popular hacia estas prácticas. Por consiguiente, esta exposición no solamente tiene gran trascendencia como aproximación al entendimiento de una actitud artística que, tras la euforia de los años setenta, supo sobreponerse a los momentos de crisis y adaptar sus planteamientos a un nuevo contexto, sino también como revisión histórica de una parte importante de nuestro pasado artístico más reciente que nos permita penetrar con objetividad en la actual realidad artística española.

Asimismo la intención de *Fuera de Formato* de hacer constar la permanencia de artistas y la continuidad de su atracción por el *arte alternativo* es, en realidad, complementaria al objetivo de evidenciar un cambio en sus planteamientos de origen. Los artistas conceptuales que en la década anterior manifestaban una fuerte hostilidad hacia el mundo artístico dominante de las galerías, hacia la producción, el consumo y hacia la especulación, desmitificando el objeto artístico como valor de cambio y proponiendo un nuevo sentido a la obra de arte en el cual la idea se anteponía al resultado de su ejecución, aparecen ahora, tras su obligado silencio, con un nuevo planteamiento abierto al diálogo, se alejan de la estrategia de grupo, olvidan sus

deseos de reconversión del arte contemporáneo y se centran en el hecho artístico como experiencia de conocimiento y de comunicación. Así pues, utilizando la muestra *Fuera de Formato* como bisagra entre el arte conceptual español anterior y posterior a 1983, se establecerá la frontera oportuna en el estudio del desarrollo de estas prácticas y de las motivaciones generadoras de los cambios experimentados desde sus primeros planteamientos originales.

Un aspecto llamativo en este nuevo proceder conceptual es la diferente actitud hacia el sistema artístico tradicional. Su postura exclusivista evoluciona hacia una coexistencia serena con los medios de expresión artística tradicionales y queda postergado su rechazo a la mercantilización de la obra de arte y su desaprobación hacia los artistas adscritos a esta actividad a los que, originalmente, exigían un compromiso con la sociedad a través de su trabajo. No menos trascendental resulta el considerable incremento del interés que experimenta el artista conceptual por la realización material de sus obras, que ahora se nos presentan respaldadas por una puesta en escena impecable dentro del espacio expositivo. En general se avanza hacia una situación marcada por la normalización de estas prácticas y su aceptación hacia y por el medio social, que determina por una parte la inserción de la obra conceptual en el mercado y por otra su paradójica conservación y legitimación por la propia institución del museo.

Por otra parte, *Fuera de Formato* tuvo grandes dificultades en su gestación y desarrollo a causa de diferencias evidentes en el enfoque y orientación del proyecto entre sus propios organizadores. La

exposición se organizaba de forma paralela entre Madrid y Barcelona; sin embargo existía una solapada diversidad de intereses entre estos dos núcleos. Las diferencias radicaban en que mientras que los principales organizadores de Madrid, Nacho Criado y Concha Jerez, artistas y participantes de la muestra, anteponían la realidad presente de su trabajo a los resultados o fracasos obtenidos en la década anterior, en Barcelona, Teresa Camps, desde su condición de historiadora, se afirmaba en enfatizar el valor histórico y sobre todo pedagógico de la exposición como síntesis de un pasado reciente.

En un Madrid centrado en el retorno de la pintura *Fuera de Formato* pasó casi desapercibida frustrando la ilusión de artistas y coordinadores. La complicada coordinación de la muestra y la falta de interés, a pesar de la gran afluencia de visitantes, que salvo excepciones manifestaron por ella los medios de comunicación, asociadas a un contexto poco favorable, impidieron que la exposición tuviera la repercusión cultural que quizá en otro momento más propicio hubiera alcanzado. En realidad *Fuera de Formato* ha tenido que esperar a que un renovado interés por el arte conceptual le retribuya su merecido reconocimiento como referencia obligada en el estudio de uno de los comportamientos artísticos más polémicos en la historia del arte en nuestro país, y más concretamente, de la fase más abandonada y desatendida de su trayectoria.

No obstante, a pesar de las circunstancias descritas, las dificultades que *Fuera de Formato* tuvo en su evolución lejos de restarle interés al proyecto lo incrementan. El propio contexto adverso nos aproxima a las condiciones en las que los artistas conceptuales desarrollaban su

trabajo en los años ochenta en España y a sus aspiraciones, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales que potencian la trascendencia histórica de *Fuera de Formato* en el presente como una exposición anticipadora de cambios en la actitud de artistas, críticos y mercado que generará una segunda etapa en la trayectoria del arte conceptual español. De esta forma, los objetivos principales que conforman esta investigación se centran en evidenciar la continuidad del trabajo de los artistas al margen de los medios tradicionales en la década de los ochenta, documentar la presencia real del arte conceptual supuestamente diluido hacia la segunda mitad de la década anterior, manifestar los cambios generados desde sus primeros planteamientos, y por último, examinar el contexto en el que se llevó a cabo, marcado por una desatención general hacia estas prácticas. En todo ello, unido a la falta de información existente con relación a esta muestra, es donde radica principalmente el grado de interés y originalidad que da fruto a esta tesis.

### 3. La memoria como documento histórico

La única documentación a nuestro alcance publicada hasta el momento para acceder a lo que tuvo lugar en *Fuera de Formato* es el catálogo<sup>12</sup>, el cual, siendo previo a la propia exposición, no mantiene una correspondencia exacta con la mayor parte de las obras presentadas en las salas del Centro Cultural de la Villa de Madrid durante los meses de febrero y marzo de 1983 y, por lo tanto, dificulta la posibilidad de un conocimiento objetivo de la naturaleza de su contenido.

Frustrada la intención de los organizadores de realizar una segunda edición del catálogo posterior a la muestra con la inclusión de un reportaje fotográfico detallado de las obras expuestas, el destino de la información recogida con este motivo por el fotógrafo Andrés Palomino fue el de destruirse posteriormente en una inundación que afectó a los archivos del Centro Cultural de la Villa. Esta circunstancia unida a la realidad de que la mayor parte de las obras expuestas no *sobrevivieron* a la clausura de la muestra, determinan que su descripción exacta resulte hoy ciertamente complicada y comprometida.

Así pues, dado que no hay posibilidad de hacer Historia sin existencia de documentos, *Fuera de Formato* se evaporó sin apenas dejar

---

<sup>12</sup>La documentación archivada en poder de Concha Jerez y Teresa Camps es resultado de una cuidada labor de recopilación y organización del material recibido durante la fase de coordinación de la muestra. Estos archivos, puestos generosamente a disposición de este proyecto, han resultado cruciales para analizar el periodo de gestación de *Fuera de Formato*.

huellas de su presencia. Solamente la información recibida de mano de los propios protagonistas, bien verbalmente rastreando su memoria en busca de recuerdos, textos o en algunos casos a través de fotografías personales facilitadas por los artistas<sup>13</sup>, nos acercan al conocimiento de esta exposición. Esta tesis, precisamente, cuenta entre sus objetivos con la reconstrucción de *Fuera de Formato* a través de contactos personales con los protagonistas. Así, empleando su propia memoria como principal elemento de debate en el análisis formal del contenido de la exposición y a través de una documentación de difícil acceso conservada en los archivos particulares de estos artistas, se ha realizado una auténtica arqueología del recuerdo como documento, con el ánimo de brindarle a *Fuera de Formato* la oportunidad de pasar a formar una parte importante de la historia del arte conceptual español.

Para Isidoro Valcárcel Medina, *La memoria propia es la mejor fuente de documentación. Entre otras cosas (la economía, la facilidad, la comodidad, la proximidad...), porque, si falla, será porque no era necesario conservarla. En la memoria no existen cosas como la pérdida o el préstamo. Se tiene o no se tiene algo en el archivo según es útil y necesario o no lo es*<sup>14</sup>.

De este modo, utilizando como documentación elemental los ojos y la memoria de los protagonistas de *Fuera de Formato*, enriqueciéndose

---

<sup>13</sup>Cabe señalar, como excepción, que se ha podido acceder a la *performance Opción Cero* de Pedro Garhel y a la acción *Me enamoré de una jíbaro* de Carlos Pazos, a través de filmaciones personales que han sido cedidas a esta investigación por el mismo Pedro Garhel.

<sup>14</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Sin título*, nº 1, Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.



con sus imágenes y *esquivando* los posibles errores causados por un tiempo debilitador de los recuerdos, se ha elaborado la reconstrucción de esta muestra en un intento de volver a visualizar y mostrar espacios, obras y acciones que sirvan de testimonio indispensable a la hora de resaltar la presencia de las prácticas conceptuales en la España de los años ochenta y, de este modo, contribuir con una aportación importante al análisis general de la historia del arte de nuestro país.

Ciertamente, el tópico del *artista-mudo*, reacio a dar explicaciones sobre su trabajo, pertenece ya al pasado. En este sentido, Ferrán García Sevilla distingue la relevancia adquirida por el escrito de artista como información de primera mano que actúa como puente entre la crítica<sup>15</sup>, imprescindible, y la propia obra artística: *Considero que el texto del artista se sitúa en un lugar privilegiado entre la obra en sí misma, supuestamente subjetiva, y la crítica y/o teorización de la misma, supuestamente objetiva. Creo entender también que reúne las características de un trabajo interdisciplinar en el que se ponen en juego muchos factores que ni en la obra ni en la crítica por sí solas tienen cabida, precisamente porque exceden sus propios límites convencionales. Y son, justamente esos nuevos factores los que, flotando entre dos aguas o sumergidos, tiñen el escrito del artista de un especial interés y encanto. Nuevos factores a caballo entre lo*

---

<sup>15</sup>Es significativa la escasa implicación de la crítica, salvo honrosas excepciones, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, (véase el capítulo *Repercusión*), y en general, con el arte conceptual o de *nuevos medios* dentro del contexto al que se circunscribe esta investigación.

*considerado objetivo y subjetivo, entre la implicación y la distancia, entre la reafirmación y el nuevo cambio aún de sentido*<sup>16</sup>.

Por todo ello, es la voz de los propios protagonistas la que se pronuncia fundamentalmente en esta reconstrucción, considerando la contribución de los comentarios<sup>17</sup> de los artistas respecto a su trabajo, en su mayoría inéditos, altamente enriquecedora en la interpretación del sentido de las obras que aportaron a *Fuera de Formato* y elemental en el análisis descriptivo de esta muestra<sup>18</sup>.

Esta investigación se presenta como el reportaje posterior a la exposición que nunca se hizo con el fin de posibilitar a los *no-espectadores* de la muestra una idea correcta de su contenido. Asimismo, la documentación aportada servirá para garantizar la perdurabilidad de *Fuera de Formato* en la memoria colectiva, es decir, proporcionará la acreditación requerida por todo hecho artístico de naturaleza efímera para convertirse en Historia. En definitiva, esta tesis tiene como propósito continuar el objetivo de *Fuera de Formato* de resaltar la presencia de las prácticas conceptuales en la España de los años ochenta y sus características y, en consecuencia, formar un capítulo importante en el análisis general del desarrollo del arte

---

<sup>16</sup>Ferrán García Sevilla, *d'art*, nº 6-7, mayo de 1981, Universidad de Barcelona, Departamento de Arte, pág. 54.

<sup>17</sup>En algunos casos estos comentarios pertenecen al año 1983, con lo que su valor proviene de la inmediatez del contexto. En otros, los que han experimentado el paso de los años, el centro de su interés lo encontramos en la serenidad que la distancia aporta a sus reflexiones personales.

<sup>18</sup>El hecho de que el criterio de algunos artistas quede quizá representado de manera más profusa que el de otros, lejos de evidenciar cualquier favoritismo, sólo señala la mayor o menor dificultad a la hora de encontrar sus textos, consecuencia, en la mayoría de los casos, de las diferencias marcadas en la dedicación a la escritura manifestada por los propios artistas.

conceptual español que nos ayude en la comprensión de nuestro propio presente artístico. Consciente de que la proximidad histórica pueda convertirse en un riesgo a la hora de realizar un análisis objetivo, este estudio seguirá un sistema de trabajo riguroso que utilizará el análisis de las condiciones internas y externas en las que se generó *Fuera de Formato*, así como su reconstrucción exhaustiva y, principalmente, las opiniones de sus propios protagonistas, como herramientas fundamentales en el intento de recuperar un momento vital en la evolución del arte conceptual en nuestro país. Se trata de un trabajo primordialmente de carácter informativo, enfocado hacia una presentación e interpretación de los hechos acaecidos desde la propia visión de sus protagonistas, y cuyo empeño es recuperar y aportar una documentación inédita e indispensable para acceder al conocimiento de una de las posibilidades creativas más discutidas en la historia de la cultura artística española.

**I - UN OBJETIVO ...*FUERA DE FORMATO***

## I. *TRAYECTORIA DE UNA PROPUESTA*

Los orígenes de *Fuera de Formato* habría que situarlos en 1980, tres años antes de su realización. En esta fecha Teresa Camps, profesora en la Universidad Autónoma de Bellaterra en Barcelona, preparaba para 1981 una muestra sobre la obra de Concha Jerez en el Espai B 5-125, espacio que esta Universidad destinaba como sala de exposiciones. Durante esta circunstancia surgen entre ellas las primeras conversaciones en las que se discute la conveniencia de organizar una muestra como reacción a la idea de una supuesta desaparición de las prácticas conceptuales a finales de los setenta y a que la crítica del momento centrara su interés en la pintura como si se tratara de la única manifestación artística de los años ochenta en España, intención que queda claramente corroborada en el texto *Trayectoria de una propuesta* publicado en el catálogo de la propia exposición *Fuera de Formato*.

*Ante la falta de atención generalizada, la inexistencia de estructuras y la ausencia de espacios y medios específicos de difusión, que se mantienen en el momento presente, la actividad se individualiza sumiéndose en un aislamiento cada vez mayor y haciéndose más ecléctica en sus planteamientos generales. Ello no impide que el desarrollo de estas prácticas se mantenga y amplíe, abriéndose constantemente hacia nuevas propuestas. En este estado de cosas empieza a sentirse la necesidad de generar proyectos realizables que*

*sirvan para recuperar una mayor presencia pública de estos trabajos e incluso una comunicación más intensa entre los propios artistas*<sup>19</sup>.

Como se ha comentado anteriormente, si bien es cierto que muchos de los artistas conceptuales españoles de los años setenta abandonaron este tipo de prácticas en favor de la pintura o la escultura, también es verdad que muchos otros continuaban trabajando de forma individual y en consecuencia menos notoria, por lo que su presencia en el medio artístico en los años ochenta pasaba ciertamente desapercibida.

De este modo y en un intento de agrupar a todas estas personas en una muestra que evidenciara la continuidad de estas prácticas artísticas y la vigencia de sus planteamientos desde una perspectiva renovada, Concha Jerez contacta con el que era en aquel momento Jefe del Servicio de Exposiciones del Centro Cultural de la Villa de Madrid, Rafael Peñalver, el cual acepta el proyecto y la exposición comienza a gestarse<sup>20</sup>.

*/.../ cuando los artistas conceptuales, los que utilizaban los medios alternativos no tenían posibilidades de exponer, les di un apoyo importante. /.../ en aquellos años de euforia pictórica orgánico, siendo comisarios Concha Jerez y Nacho Criado, la exposición*

---

<sup>19</sup>*Trayectoria de una propuesta, Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 7.

<sup>20</sup>Actualmente la actividad artística de Rafael Peñalver se centra fundamentalmente en la pintura. Sin embargo durante los años setenta había realizado obras ligadas al arte povera y conceptual, quizá sensibilizado por el pasado y siendo consciente de las pocas oportunidades que estos artistas tenían de mostrar su trabajo apoyó con interés la idea desde su comienzo.

*"Fuera de Formato", que recogió cuantos medios alternativos se utilizaban como medios creativos<sup>21</sup>.*

La idea, que en un comienzo nació de una manera modesta, alcanzó pronto mayores pretensiones. Ciertamente, *Fuera de Formato* tuvo una gestación muy larga y polémica siendo necesarios casi dos años hasta alcanzar su resolución definitiva.

En abril de 1981 Teresa Camps presentó el primer anteproyecto de la muestra basado en la idea de Concha Jerez. Se trataba de una aproximación susceptible de cambios que intentaba en un principio enmarcar y definir estas prácticas surgidas a final de los años sesenta y exponer su evolución, en España exclusivamente, con carácter antológico y de una manera exhaustiva. Teresa Camps manifestaba las dificultades del propio contexto español, poco habituado a cambios y novedades, en el que estos artistas habían desarrollado su trabajo sin ayudas económicas e intentaba corregir esta situación que consideraba menos acentuada en Cataluña: *se trataba de decir que Cataluña tenía ya un trayecto y que desde aquí comprendíamos y apoyábamos a aquellos artistas que estaban en la misma opción. Siempre vi esta muestra como una especie de "echar una mano" a aquellos artistas que se sentían aislados<sup>22</sup>.*

---

<sup>21</sup>Rafael Peñalver, *Entrevista en Valderromán*, entrevista realizada por Adela Acicoya, *Rafael Peñalver*, catálogo, Galería Rayuela, Madrid, 1995.

<sup>22</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

De esta forma el planteamiento del proyecto se condensaba en dos objetivos: en primer lugar, mostrar *que el "hecho alternativo" no ha desaparecido, sino que es mantenido y afirmado y que se abre constantemente a otras propuestas* y en segundo lugar, *la necesidad de "normalizar" evidenciándola, una situación: la especificidad de este hecho y su coexistencia espacio-temporal con las tendencias, aunque renovadas, que usan los soportes tradicionales*<sup>23</sup>.

La muestra se planteaba en tres bloques. El primero estaba dedicado a instalaciones, entendidas como obras originales concebidas y realizadas para el espacio propuesto, de artistas cuyos trabajos se hubieran mantenido durante su trayectoria dentro de la línea conceptual de manera regular.

Un segundo bloque titulado *Espacio-tema monográfico* incluía los trabajos de gente recién incorporada a estas prácticas y demostraba con esta presencia la continuidad de un interés por los soportes alternativos, que ahora, alejándose de la actitud exclusivista de la década anterior, buscan su lugar en la escena artística presentándose como una opción más.

Y por último un tercer espacio, fundamentalmente dedicado a la documentación, compuesto por información visual (diapositivas) y documental (textos, catálogos, carteles, fotografías, etc.). Con esta sección ordenada en series cronológicas y temáticas se pretendía

---

<sup>23</sup>Teresa Camps Miró, *Anteproyecto de la muestra a realizar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid*, Barcelona, abril de 1981. Archivo de Concha Jerez.



exponer el desarrollo del conceptual en nuestro país desde su origen hasta ese momento.

Respecto al ámbito, Teresa Camps, a pesar de considerar a Cataluña como el centro del desarrollo de estas actividades, señalaba su intención de extender la investigación a todo el territorio español. Sin embargo, y como veremos más adelante, la sección documental fue motivo de problemas en la fase de coordinación de la exposición, durante la cual se le reprochó parcialidad nacionalista debido a un hincapié excesivo en la recogida de datos en el área catalana y mínimo en el resto de España.

Son innumerables las variaciones y cambios que se producen desde este primer anteproyecto. A finales de 1981, Concha Jerez y Teresa Camps, Comisaría General de la exposición en ese momento, solicitaron la colaboración de Antoni Mercader y de Nacho Criado en la organización de la muestra. Sin embargo, tal y como expone Teresa Camps, Mercader abandonaría el proyecto pocos meses después, limitando finalmente su colaboración a la realización de un texto para el catálogo.

*Inicialmente Concha y yo creímos oportuno que otra persona formara parte del grupo gestor. Hablamos con Antoni Mercader, muy activo como organizador del Grup de Treball, y aceptó formar parte del grupo. Casi enseguida renunció y Concha sugirió el nombre de Nacho Criado, el otro artista "solitario" en Madrid. Expresé mis reservas al hecho de que dos artistas participantes en esta muestra fueran al mismo tiempo sus gestores, sin embargo dado que la*

*muestra iba a celebrarse en Madrid y yo vivía en Barcelona, pareció conveniente que alguien ayudara a Concha; desafortunadamente en aquel momento ningún teórico de Madrid parecía idóneo o dispuesto para asumir el trabajo<sup>24</sup>.*

En noviembre de 1981 se realiza un segundo documento de trabajo con la colaboración de Concha Jerez, Mercader y Nacho Criado, en el que se matizan los distintos aspectos planteados en el primer anteproyecto de abril y se añaden otros diferentes. Por una parte se mantiene el objetivo de presentar la continuidad de estas prácticas en el presente y por otra se acentúa el interés por su proyección en el futuro. Se conforma la exposición en tres bloques, uno a nivel teórico, compuesto por el catálogo y sus textos y en el que se baraja la posibilidad de realizar una mesa redonda, coloquio o conferencia. Un segundo apartado compuesto por las obras realizadas específicamente en función del espacio dado por artistas elegidos en base a su profesionalidad y a la continuidad en su trayectoria dentro del arte alternativo. Y por último un tercer apartado dedicado a la información que a su vez estaría dividido en tres bloques: hechos, artistas y conceptos.

El primer bloque informativo incluía un desarrollo cronológico de los hechos más significativos, tales como Granollers, Banyoles, Encuentros de Pamplona, etc., y una trayectoria de galerías y espacios alternativos que incluía Sala 3, Sala Vinçon, Galería G, Galería Ciento, Metrònom, B5-125, Espai 10, Aquitania, Vandrés,

---

<sup>24</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

Buades, Seiquer, etc. El segundo bloque informativo contenía series individualizadas de los artistas participantes y de personas vinculadas al arte ofrecido como *alternativo* en el que aparecían los nombres de críticos como Cirici Pellicer y Simón Marchán. Y el tercer bloque se proponía como documentación visual de trabajos representativos ya realizados en el pasado, los *happenings* de Granollers, la evolución del Grup de Treball, etc.

El 5 de diciembre de 1981 tuvo lugar otro encuentro entre Antoni Mercader, Teresa Camps y Concha Jerez. En él se planteaba ya una situación más aproximada al que sería el resultado final de *Fuera de Formato*<sup>25</sup>. Se dividía la muestra en tres unidades, documentación, catálogo y participantes, entre los que el grupo zaj<sup>26</sup> aparecía como invitado especial y cuya colaboración se planteaba en calidad de homenaje a su trayectoria desde comienzos de los años sesenta. Por otra parte, se renovaba la severidad en el criterio de selección de los participantes, a los que se les exigía rigor en la actitud personal, en la aportación reflexiva y en la obra, así como una presentación pública de la misma con cierta regularidad.

---

<sup>25</sup>La exposición *Fuera de Formato*, como se verá posteriormente, quedó finalmente dispuesta en cinco secciones: *Instalaciones*, *Intermedia*, *Monográfica* (sección documental), + *zaj*, un espacio exclusivo destinado a mostrar obras de los tres integrantes del grupo zaj, y la sección *Performance*, desarrollada en los primeros días posteriores a su inauguración. El catálogo se presentó como información paralela complementaria, reflejando la estructura de la muestra pero no su contenido.

<sup>26</sup>El grupo zaj fue invitado especial, con carácter de reconocimiento público, en la exposición *Fuera de Formato* en base a la importancia que tuvo el desarrollo de su trabajo en la evolución del arte conceptual en nuestro país. Fue creado en 1964 por Juan Hidalgo y Walter Marchetti y en sus actividades participaron músicos, artistas y poetas, tales como Ramón Barce, Jose Luis Castillejo y Tomás Marco, entre otros. A finales de 1967 se incorpora al grupo Esther Ferrer, la cual a partir de ese momento colaborará de manera asidua junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti.

Ciertamente, las reuniones celebradas, que poco a poco modelaban la estructura de la exposición, fueron numerosas y continuadas. En ellas los planes y proyectos se sucedían con rapidez. La posibilidad de que en el catálogo apareciera un contenido extractado de la mesa redonda previa, aclaratoria de puntos y situaciones como galerías, crítica, coleccionismo, etc., hubiera sido de gran interés, como también lo hubiera sido la sugerencia de que cada artista se presentara a sí mismo a través de breves entrevistas personales sobre la obra de cada uno; sin embargo, ninguno de estos intentos llegó a realizarse. Una serie de conflictos internos y de intenciones contrarias entre los organizadores de la exposición influyeron, como veremos más adelante, en que gran parte de las intenciones previstas para *Fuera de Formato* y de sus proyectos no llegaran a término.

Desde un principio, la organización de la muestra *Fuera de Formato* manifestaba dos posturas diferentes que enfrentaban a Barcelona y a Madrid en las intenciones que motivaban el desarrollo del proyecto. En Madrid actuaban como principales organizadores Nacho Criado y Concha Jerez, y en Barcelona, Teresa Camps destacaba como esencial colaboradora y aglutinante del resto de las personas que participaban en la realización de la exposición desde Cataluña.

Los primeros problemas que desde un principio transparentaban diferencias de planteamientos en la orientación de la muestra derivaron de la selección de los participantes, la cual fue corregida y discutida en varias ocasiones. Por otra parte, la distancia entre Madrid y Barcelona, con la consiguiente dificultad para Teresa

Camps de reunirse periódicamente con Concha Jerez y Nacho Criado, acentuó una falta de conexión y de entendimiento entre ellos que dio lugar a problemas en la organización, aplazamientos y retrasos en el desarrollo de la propuesta. Se podría decir que la exposición se estaba resolviendo paralelamente desde Barcelona y Madrid con enfoques e intereses diferentes y que estos dos grupos organizadores permanecían ligeramente al margen uno del otro. Teresa Camps, desde su condición de historiadora, apuntaba hacia una revisión historicista del conceptualismo desde sus comienzos, sobre todo dentro del contexto catalán. Y desde Madrid, Nacho Criado y Concha Jerez, como artistas y participantes de la exposición a realizar, centraban su interés fundamental en la vigencia, en el presente de las prácticas alternativas.

Nacho Criado, evocando aquellos años, recuerda la organización de la exposición con cierta acritud: */.../ Fuera de Formato nació ya de una manera bastante viciada y surgieron problemas a causa de la selección de los participantes en la muestra. Pienso que se deberían haber realizado unos estudios más serios para saber qué gente estaba realmente activa y qué gente seguía aún anclada en los años setenta /.../. Si se quiere presentar el arte conceptual de los años setenta, hay que ceñirse a ese momento pero si lo que se quiere es representar el presente del conceptual, su apertura y cómo ha evolucionado en el tiempo, lo pasado puede aparecer en el catálogo como referencia y como documentación, pero nada más, sin mezclar las cosas*<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

Por otro lado, Nacho Criado, en una entrevista realizada por Gloria Collado y Carmen Bernárdez con motivo de la exposición *Fuera de Formato*, observaba la existencia de un sentimiento de apropiación inadecuado por parte de los catalanes con respecto al conceptualismo<sup>28</sup>: *El arte conceptual propiamente dicho fue algo que se arrogaron los catalanes, cuyos modelos eran importados. No había un esfuerzo grande por hacer actividades individuales, sino que era una situación próxima al plagio, de intentar engancharse a lo que en ese momento estaba funcionando*<sup>29</sup>.

También las reflexiones de Concha Jerez se nos presentan como realmente significativas al coincidir en señalar el considerable soporte catalán hacia las prácticas conceptuales que potenció su difusión básicamente local: *En Cataluña siempre se ha notado la presencia de la burguesía en el arte. Existió un fuerte apoyo por parte de distintas galerías que se abrieron y que se centraron durante un tiempo en arte conceptual, por ejemplo la galería Aquitania, Espai 3 de Sabadell, Metrònom y otras. Había mucha ayuda económica. Incluso invitaban a artistas conceptuales a fiestas en donde se les daba la oportunidad de mostrar su trabajo. Hubo mucha gente en el plano de la acción. El*

---

<sup>28</sup>Ciertamente, tras la crisis ideológica que sufrió el conceptualismo durante los años setenta, una gran parte de los artistas catalanes que compusieron el tronco de estas actividades derivaron sus intereses hacia otras propuestas. Sin embargo, no sería justo omitir que en la muestra *Fuera de Formato* encontramos una participación catalana considerable que no sólo sirve de testimonio de la vigencia de su trabajo en los años ochenta, sino que en la mayoría de los casos, su actividad continúa en la actualidad y cuenta con el reconocimiento público e institucional, como es el caso de Pere Noguera, Carlos Pazos, Antoni Muntadas, Eugènia Balcells o Francesc Torres, entre otros.

<sup>29</sup>Nacho Criado, *Fuera de Formato, Tras un largo paréntesis*, entrevista realizada por Gloria Collado y Carmen Bernárdez, *Guía del Ocio*, suplemento de arte, Madrid, febrero de 1983, págs. 10-11.

*conceptual se convirtió casi en una moda, hasta que algún crítico le dio el réquiem, entonces se produjo una diáspora y continuó exclusivamente la gente que tenía interés<sup>30</sup>.*

Desde esta perspectiva no es extraño que con el paso del tiempo las discrepancias en la organización fueran en aumento. Una carta enviada a Teresa Camps desde Madrid corrigiendo estrictamente el contenido de los textos que ella y un equipo de colaboradores habían realizado para la sección documental del catálogo<sup>31</sup>, unido a la polémica surgida en torno a la participación de su marido Carles Pujol<sup>32</sup> en la sección de *Instalaciones*, provocaron cierto malestar entre los tres principales organizadores de la muestra que desembocó, finalmente, en la dimisión de Teresa Camps ocho meses antes de la inauguración de *Fuera de Formato*, asumiendo Rafael Peñalver la responsabilidad como Comisario General de la exposición.

*/.../Se aprecia un desequilibrio en cuanto al cómputo total de la información que queda profundamente descompensada a favor del área catalana, debido a que: - Todas las personas que van a escribir saben de ese área, pero prácticamente nada (por lo menos en directo) del resto de España.*

---

<sup>30</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>31</sup>Estos textos no llegaron a editarse en el catálogo de la exposición *Fuera de Formato*.

<sup>32</sup>En aquellos años, el trabajo de Carles Pujol era criticado, incluso en Cataluña, por compaginar sus videoinstalaciones con la práctica de la pintura.

- En Cataluña se ha guardado hasta el último papel que registrase este tipo de actividades, lo cual no ha ocurrido en el resto de España por múltiples razones, por ello la mayoría de ellas se han olvidado.

- En Cataluña se ha valorado más lo propio, quizá debido a un sentimiento de afirmación de la nacionalidad. En el resto de España se ha sido en la mayoría de los casos totalmente críticos, hasta el punto de pasar al olvido personas que durante un tiempo realizaron prácticas alternativas<sup>33</sup>.

Teresa Camps, por su parte, en la entrevista realizada para esta investigación en enero de 1997 localizada en el anexo *Entrevistas* de esta tesis, evoca el proceso de organización de la muestra recordando la terrible distancia que lentamente se fue originando entre ellos: *notaba falta de transparencia, decisiones que no se consultaban, criterios que nunca se habían previsto ni por supuesto valorado, y una actitud personal excesivamente crítica, radicalizada y cerrada que me empujó a la dimisión cuando se extorsionaron decisiones, se vetaron personas que ya habían sido confirmadas desde el primer momento y se negaron, (todavía no sé por qué), evidencias históricas acusadas de "nacionalistas" por el hecho de que la mayoría de artistas participantes así como la más amplia y documentada historia de las prácticas alternativas en España correspondía a Cataluña. Llegaron a decirme que "había demasiados catalanes" y que este hecho "descompensaba" al resto de España. Detrás de esta aberración histórica y teniendo en cuenta que la muestra había*

---

<sup>33</sup>Nacho Criado-Concha Jerez, texto enviado a Teresa Camps con las correcciones al realizado por ella y su equipo. Madrid, junio de 1982. Archivo de Concha Jerez.



*surgido en mi casa con una clara voluntad de apoyo, (compartido por todos los participantes catalanes que conocían perfectamente la intención de la misma), creí ver un abierto deseo de ponerme dificultades personales agravado además por el hecho de que tanto mis desplazamientos como gasto en documentación realizados por mí y el trabajo, el concepto y el tiempo que invertí en ello nunca fueron, no ya reconocidos, sino ni tan siquiera compensados económicamente; las pocas facturas (básicamente billetes de avión) que presenté se perdieron para siempre.*

Tras la dimisión de Teresa Camps, el bloque documental de la exposición, hasta ese momento a su cargo, quedaba en un principio vacío. En Madrid, los organizadores de *Fuera de Formato* se encontraron de pronto con la situación de que, si bien los datos sobre la evolución del arte conceptual en Cataluña les habían parecido excesivos, en ese momento, sin embargo, eran inexistentes. Así, para cubrir esta información se requiere la colaboración de Antoni Mercader solicitándole un artículo sobre la situación general del pasado y presente de las áreas alternativas del arte en Cataluña.

Concha Jerez, en una carta enviada a Antoni Mercader gestionando su contribución, se lamentaba de la postura adoptada por Teresa Camps y reconocía que su dimisión les planteaba un verdadero problema documental: *Aunque nuestras diferencias venían manifestándose desde hacía ya tiempo, debido a la diversidad de criterios en el contenido del catálogo que radicaba fundamentalmente en un excesivo hincapié historicista por su parte y una decisión de centrar la muestra en el presente por nuestra parte, el texto que*

*nosotros le enviamos en réplica del suyo lo hicimos con idea de plantear todos los problemas que había de una vez por todas encima de la mesa. Es decir, aunque evidentemente era un texto duro, pensamos que era imprescindible para clarificar los puntos básicos de divergencia sobre el tipo de exposición que el Centro Cultural quería. La respuesta de Teresa Camps fue un telegrama urgente a Rafael dimitiendo irrevocablemente. Todos nosotros hemos sentido mucho que no haya habido un diálogo, ante una serie de críticas que se le planteaban, especialmente en temas como el tratamiento desequilibrado de la información, por falta de documentación de zonas enteras del territorio español, desde artistas que viven en Madrid hasta el País Vasco donde yo pude personalmente comprobar que no se había escrito a estas alturas del proyecto ni una sola carta a los artistas que trabajan actualmente en estas prácticas. Lamentamos la dimisión de Teresa, porque entre otras cosas nos ha obligado a replantearnos la exposición desde el punto de vista documental<sup>34</sup>.*

Pero en realidad la selección de participantes y la sección documental no fueron los únicos puntos conflictivos. El enfoque de la muestra, la manera de disponer y repartir el presupuesto otorgado por el Ayuntamiento, los textos que aparecieron y los que no aparecieron en el catálogo y las distintas secciones en las que se dividía la exposición con los artistas que intervenían en cada una de ellas, fueron algunas de las cuestiones más debatidas; no obstante, quizá el objetivo más ambicioso y al que se dio la máxima importancia en el planteamiento

---

<sup>34</sup>Concha Jerez, carta dirigida a Antoni Mercader, Madrid, 11 de julio de 1982. Archivo de Concha Jerez.

de la exposición fue el carácter itinerante de la muestra unido a la propuesta de realizar una separata al catálogo que contuviese una visualización del espacio vacío y del espacio instalado por cada punto del circuito a seguir.

Se gestionó la exhibición del contenido total de la exposición en varios puntos de la geografía española e incluso se barajaron varias posibilidades en museos del extranjero. En realidad, fueron muchos los lugares que se estudiaron con mayor o menor fortuna en los acuerdos que se realizaron para la presentación de *Fuera de Formato* a través de un circuito interior y otro exterior alternativo a Madrid. La situación a finales de septiembre de 1982, reiniciadas las negociaciones que habían comenzado en julio y se habían paralizado en agosto, aún no se había concretado. Se había contactado con Barcelona a través de la Generalitat que se mostraba interesada; también existía interés por parte de la Generalitat de Valencia; Vostell había mostrado su entusiasmo en llevar la exposición a su museo en Malpartida en Cáceres y también gestionaba su traslado a Berlín y al Centro Georges Pompidou y al ARC de París, de los que no se había obtenido respuesta.

Para solicitar la aceptación de la muestra en los distintos lugares previstos para su posible presentación se planteó la realización de un *dossier* explicativo de la propuesta. Su estructura constaba de varias secciones dispuestas de la siguiente manera, en primer lugar una presentación de Rafael Peñalver, a continuación, a cargo de Teresa Camps, la aclaración de la propuesta teórica con el contenido y

formato de la exposición, y por último, los proyectos de las instalaciones, obras y la sugerencia de zaj como invitado especial.

No obstante, tras los muchos trámites que se realizaron para la aceptación de la exposición en diversos lugares de la geografía europea y en los cuales incluso se llegaron a establecer acuerdos con posibles fechas, el Centro Cultural de la Villa fue el único punto de exhibición del contenido de la muestra. El ansiado objetivo de itinerancia para la exposición *Fuera de Formato*, bien por el desinterés y la falta de ayuda hacia estas manifestaciones artísticas que existía en ese momento o bien por la posible dificultad de gestión debido a los conflictos internos en la organización, se convirtió en uno de los tantos proyectos frustrados a lo largo de la complicada evolución de la muestra.

## 1. Un nombre para *otros soportes*

El primer proyecto se llamó provisionalmente *En torno al soporte*. En realidad *Fuera de Formato* como título no fue concretado hasta pocos meses antes de la inauguración de la muestra el 15 de febrero de 1983. Sin embargo, como se observa en las palabras de Teresa Camps, estaba clara la idea de que el nombre de la exposición girara en torno a la validez de otros soportes en relación con los tradicionales: "*Otros soportes*" significa no sólo el hecho físico sino también la posibilidad real de una enorme gama de comportamientos, prácticas, objetos y opciones experimentales que se abren a partir del objeto único<sup>35</sup>.

Las propuestas se orientaban hacia la búsqueda de un nombre que significara todo lo que de diverso planteaba la exposición respecto a otras actitudes artísticas más convencionales. *Emerger*, idea de N. Criado, *Vigencia*, de A. Mercader, y otros como *Antinorma*, *No-norma*, *Otra realidad* o *Vigencia de otras realidades*, fueron algunas de las posibilidades que se barajaron como las más indicadas. Uno de los títulos más aceptados fue *Descubierta*, planteado por Nacho Criado. En un texto recogido de una de las sucesivas reuniones que se mantuvieron con el fin de organizar y estructurar la exposición, Concha Jerez comentaba: *El que se ve más claro por parte de los dos* (N. Criado y C. Jerez) *es Descubierta. Este nombre iría unido a la idea gráfica de dos manos, una cerrada y otra abierta en cuyo*

---

<sup>35</sup>Teresa Camps, *Anteproyecto de la muestra a realizar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid*, Barcelona, abril de 1981. Archivo de Concha Jerez.

*interior estaría escrita la palabra Descubierta. Nos parece que este título está ligado a muchas ideas interesantes: la del juego de los niños a ocultar algo y descubrir lo que hay dentro cuando se le da un pequeño golpe, a lo que estaba oculto y en un momento dado se descubre, al significado de esta palabra en términos militares, que significa "salida masiva al exterior", "dar la cara", etc.<sup>36</sup>.*

*Descubierta* ponía claramente de manifiesto la necesidad de una reaparición pública de las prácticas conceptuales que reivindicaban, tras un largo periodo de ocultación involuntaria, su lugar correspondiente en la escena artística española. Sin embargo este nombre tampoco fue definitivo e incluso surgió la posibilidad de utilizar un subtítulo como *Actitudes e Identidad, 1964-1982; La Práctica Diversa, ...del tiempo furioso, El Ojo Ausente y Fuera de Formato*, entre otros.

A este respecto, Teresa Camps, considerando innecesaria la presencia de un subtítulo para la exposición, dedicaba en una carta enviada a Concha Jerez un amplio comentario a la sugerencia de Mercader, *Vigencia*, y lo proponía como único título, elogiando en primer lugar su significación acorde a los objetivos de la propia muestra y, en segundo lugar su fácil traducción a otros idiomas en base a una posible itinerancia de la misma: *Se trataba de mostrar que esta opción era válida, ascendente y vigente, hasta el punto de que el primer título que se propuso para la muestra fue "Vigencia"*<sup>37</sup>. Teresa

---

<sup>36</sup>Concha Jerez, texto que sintetiza la reunión celebrada con Nacho Criado, el 29 de enero de 1982, para la organización de *Fuera de Formato*. Archivo de Concha Jerez.

<sup>37</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

Camps no deja pasar la oportunidad de hacer referencia a otras exposiciones y a la eficacia y precisión seguida en la elección de su título: *No veo ninguna necesidad de subtítulo. Pienso que los subtítulos sirven de aclaraciones, explicaciones o justificaciones de intenciones poco explicitadas en los títulos demasiados ambiguos. /.../ Recordad que tendemos a "normalizar" una situación, tenemos derecho a ello, por lo tanto, no debemos justificar algo que ya existe pese a las circunstancias o a "los olvidos" de algunos que no quieren ver. /.../ la propuesta de Mercader, Vigencia, me gusta mucho y creo que recoge, por una parte, la intención nuestra: mostramos algo que se ha desarrollado en el tiempo y que sigue en vigor; tanto por su continuidad como por su no caducidad en cuanto a planteamientos, opciones, conceptos y realizaciones. /.../ Por otra parte, tiene mucha facilidad de traducción y no tiene pretensiones. "Nuevas figuraciones", por ejemplo, no es retórico ni complicado; es una palabra-idea que se coge con el mismo sentido en diversos idiomas. Creo, en fin, que facilita las cosas*<sup>38</sup>.

Pero a pesar del extenso desarrollo de las opiniones de Teresa Camps defendiendo *Vigencia* a ultranza, en Madrid el nombre no gustaba y fue ...*Fuera de Formato*, pensado en un principio como subtítulo, el que se afianzó finalmente como título definitivo para la exposición. En el título del catálogo original las palabras *Fuera de Formato* eran precedidas de puntos suspensivos como si se tratara del final de una hipotética frase, reflejando así una correspondencia con la conclusión de una etapa como plataforma hacia nuevas expectativas para el arte

---

<sup>38</sup>Teresa Camps, carta dirigida a Concha Jerez, Barcelona, 12 de mayo de 1982. Archivo de Concha Jerez.

conceptual español. En realidad este nombre resultaba muy representativo del sentido global de la propia muestra. Por un lado, *Fuera de Formato* hacía referencia al hecho de que la apariencia externa de las obras era distinta a la tradicional y, por otro, a que, si bien el concepto sigue siendo esencial en la obra, las posiciones de partida y procesos seguidos en la realización de las mismas en 1983 eran también diferentes a los de la década anterior.



## 2. Selección de Participantes

La primera selección de los participantes de *Fuera de Formato* la planteó Teresa Camps en su anteproyecto de abril de 1981. Como se ha expuesto anteriormente, en este primer esbozo de la estructura de la exposición, ésta se había organizado en tres bloques. El primero consistía en un espacio dedicado a instalaciones, entendidas como obras originales creadas para ese contexto y con la posibilidad añadida de ser trasladables a otros espacios. El segundo se destinaba al trabajo de los artistas que, sin haber trabajado en la década anterior, manifestaban ahora un claro interés por la actividad de corte conceptual. Y finalmente, el tercer bloque se trataba de una sección documental.

Siguiendo esta clasificación, en el primer apartado se incluyó inicialmente a la gente más representativa y digamos más llamativa del conceptualismo en Cataluña, tales como Pere Noguera, Carles Pujol, Antoni Muntadas, entre otros, y a Concha Jerez, Nacho Criado y Alberto Corazón como representantes del arte conceptual madrileño<sup>39</sup>.

En el segundo bloque, el destinado a las incorporaciones recientes a estas prácticas, la representación en la muestra de los artistas aún sin trayectoria histórica no estaba decidida. Y por último, el tercer

---

<sup>39</sup>Cabe destacar que como representantes de Madrid se consideraba a aquellos artistas que, independientemente de su origen geográfico, trabajasen en la capital de España. Este es el caso de Nacho Criado, nacido en Mengibar, o el de los canarios Concha Jerez, Juan Hidalgo, etc.

apartado, de exclusivo carácter informativo, contenía diapositivas, textos, catálogos, fotografías, etc., con lo que la selección pretendía ser lo más completa posible en base a su objetivo de documentar las actividades conceptuales en España desde sus inicios hasta ese momento.

En el segundo proyecto realizado en noviembre de 1981 surge la necesidad de establecer una selección más rigurosa de obras y artistas. Los criterios generales eran: continuidad de la opción alternativa<sup>40</sup>, profesionalización suficiente en la actitud personal y en la aportación reflexiva, presentación pública de sus obras con cierta regularidad, trabajo realizado preferentemente en nuestro país, al que se añadió el de los artistas exiliados bien forzosa o voluntariamente, y severidad en cuanto a las obras a realizar en la propia muestra mediante la presentación previa de proyectos.

El interés por la representación de los artistas recién incorporados quedaba en principio ligeramente desplazado. De esta manera la sección de *Instalaciones* la formarían: Nacho Criado, Concha Jerez, Francesc Torres, Antoni Muntadas, Miralda, Pere Noguera, Angels Ribé, Carles Pujol, Carlos Pazos y el grupo zaj, con el que se barajaba la posibilidad de inaugurar la exposición con un concierto. Así pues, en un principio intervendrían con obra presente en la muestra nueve artistas más el grupo zaj, que contaría con un espacio en exclusiva destinado a mostrar el trabajo de sus tres integrantes. Otros artistas seleccionados, tales como Joan Rabascall, Jaume Xifra,

---

<sup>40</sup>Alberto Corazón, que había abandonado estas prácticas en favor del diseño, quedaba fuera de esta selección.

Jordi Benito, Francesc Abad, Albert Girós, Fina Miralles o Jordi Cerdá participarían en otra sala destinada únicamente a documentación y en la cual se recogería de manera exhaustiva su trabajo.

Sin embargo, el proyecto se amplía más tarde con una nueva sección llamada en un principio *Monográfica*, que posteriormente cede su nombre a la sección documental para adoptar para sí el de *Intermedia*. Esta nueva sección, *Intermedia*, estaría integrada por piezas no necesariamente realizadas específicamente para la muestra, por artistas de diversa procedencia cuyo trabajo se desarrollaba dentro de la atmósfera conceptual. Así pues, se incluía desde Valcárcel Medina, claro exponente del conceptual madrileño desde los años sesenta, a artistas relevantes de los años setenta, como Albert Girós, Leopoldo Emperador o Francesc Abad y también, volviendo a la idea inicial de representar al artista conceptual reciente, se añadía en esta sección el nombre de David Nebreda, más avalado por la calidad de su trabajo que por una trayectoria histórica significativa.

Esta ampliación también fue causa de problemas entre los componentes encargados de la organización y más concretamente entre Teresa Camps, al margen de estos cambios, por un lado, y Concha Jerez y Nacho Criado por otro, como así se refleja en las palabras que Teresa Camps dedica a este tema en una carta dirigida a Concha Jerez y Nacho Criado en donde se lamentaba abiertamente de estos nuevos cambios realizados sin su colaboración: *¿Qué criterios se han seguido para seleccionar a estos cinco artistas, todos ellos sin duda excelentes y por qué se han excluido otros?. Para mí, como*

*también supongo para vosotros, todos los artistas son iguales, ¿por qué unos, (los diez señalados desde el principio) van a estar presentes con obra grande y representativa y los otros, (en este caso los añadidos) van a estarlo con pequeña?. /.../ Os pido que entendáis que no quiera responsabilizarme de esta nueva sección, puesto que no he intervenido en esta decisión ni en esta selección, en consecuencia, no debe figurar mi nombre en el comité organizador, sino sólo en la documentación la cual asumo y he asumido totalmente desde el primer momento<sup>41</sup>.*

Inicialmente, como hemos visto, se había presentado la exposición incluyendo el planteamiento de revisión antológica. Sin embargo, ante la exigencia de una objetividad rigurosa promovida por el estímulo de Concha Jerez y Nacho Criado, el proyecto iba derivando su atención hacia la vigencia actual de esas prácticas con el objetivo de *valorar la continuidad, evolución y actitud tanto en los artistas como en sus obras*<sup>42</sup>. Nacho Criado, al menos, nos advierte de forma explícita sus intenciones: *Con Fuera de Formato se intentó mostrar una serie de opciones individuales. Gente de distintas generaciones con planteamientos coincidentes y expectativas bastante amplias trabajando fuera de formato, es decir, saliéndose del formato tradicional e individual de pintura, grabado, escultura, etc. Por esta razón se llamó la exposición "Fuera de Formato". En ningún*

---

<sup>41</sup>Teresa Camps, carta dirigida a Concha Jerez y Nacho Criado, Barcelona, 26 de junio de 1982. Archivo de Concha Jerez.

<sup>42</sup>*Trayectoria de una propuesta, Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, Pág. 7.

*momento se intentó una adaptación del conceptual de los años setenta a los años ochenta*<sup>43</sup>.

La intención fundamental se focalizaba paulatinamente en reunir a diferentes personas, sin importar su trayectoria, que estuvieran trabajando individualmente en proyectos que mostraran cierta afinidad de planteamiento independientemente de sus orígenes. En este sentido, Nacho Criado y Concha Jerez manifestaban una preocupación por encontrar a aquellos artistas ajenos a Madrid y Barcelona cuyo trabajo estuviera próximo a las intenciones de *Fuera de Formato*, por lo que toman la iniciativa de ampliar la selección también al País Vasco en donde, por sugerencia de Xavier Saez de Gorbea se incorporaron a *Fuera de Formato* dos artistas más, Angel Bados en la sección de *Instalaciones*, y José Ramón Morquillas en la sección de *Intermedia*.

Por otra parte, la dificultad de reorganizar pasado y presente del conceptual español en una misma exposición determinó, después de la dimisión de Teresa Camps como Comisaria General, una reorganización de la sección documental. En esta reorganización se propuso trasladar a esta sección la participación de Carles Pujol el cual no encontrando justificación alguna en este cambio de última hora, excepto quizá debido a razones personales, prefirió, tal y como expone el mismo Pujol en una carta enviada a la Comisión Organizadora, dimitir del proyecto, y su presencia en *Fuera de*

---

<sup>43</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

*Formato*, finalmente, se limitaría al *Apéndice de la cronología*, un nuevo apartado añadido al catálogo.

*/.../ no encuentro excusa de este desplazamiento a la parte "Monográfica"; en cuanto a mi proyecto (pedido por vosotros mismos) estaba en vuestras manos ya hace bastante más de medio año, así que creo que cualquier cambio se me hubiese podido avisar mucho antes*<sup>44</sup>.

Finalmente, todos los cambios efectuados determinaron una división de *Fuera de Formato* en cinco bloques. El primero era el de *Instalaciones*, con proyectos encargados específicamente para ella, integrado por Angel Bados, Nacho Criado, Concha Jerez, Muntadas, Pere Noguera, Carlos Pazos, Angels Ribé y zaj.

El segundo bloque se trataba de la sección anteriormente mencionada llamada *Intermedia* y estaba integrada por un grupo de artistas *cuyas obras no se centraban en el área específica de la instalación pero en sus propuestas se revelaba un cierto carácter ambiental*<sup>45</sup>. Los artistas eran José Ramón Morquillas, Francesc Abad, Leopoldo Emperador, Albert Girós, David Nebreda e Isidoro Valcárcel Medina.

La tercera sección, *Monográfica*, eminentemente documental, estaría constituida por fotografías, propuestas, ediciones de los trabajos, expuestos o no, más significativos de una selección de artistas que

---

<sup>44</sup>Carles Pujol, carta dirigida a la Comisión Organizadora de *Fuera de Formato*, Barcelona, 8 de enero de 1983. Archivo de Teresa Camps.

<sup>45</sup>*Dossier de la muestra Fuera de Formato*. Archivo de Concha Jerez.

incluía la participación de Eulàlia Grau, Eugènia Balcells, Joan Rabascall, Jaume Xifra, Atelier Bonanova<sup>46</sup> y Antoni Miralda. Esta sección también estuvo sujeta a cambios y revisiones rigurosas del trabajo de los artistas que la compondrían por parte del criterio de los organizadores de *Fuera de Formato*. Jordi Cerdá, artista clave en el conceptualismo catalán de los años setenta, fue una de las ausencias en el conjunto de la muestra. A pesar de que su participación constaba inicialmente en una primera selección de los participantes para la sección *Monográfica*, su obra fue finalmente excluida en base a atribuirle un interés pictoricista ajeno al sentido básico de la exposición. El propio Jordi Cerdá, en desacuerdo con el juicio establecido hacia su trabajo, manifestaba su descontento por la exclusión de su presencia en el proyecto: */.../ Es un momento delicado para según qué prácticas alternativas (mal llamadas alternativas creo) porque otras tendencias con objetivos económicos determinados, aunque de espíritu renovador dudoso, quieran sentar cátedra. /.../De aquí que sea bastante injusta y en este caso equivocada vuestra posición con mi obra, ya que "esta lectura un tanto radical de unas prácticas concretas" que decís, a mí no me tiene que afectar para nada puesto que mi actividad es coherente con unas constantes, según se ha dicho, escrito y estudiado, amplias. /.../*<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup>El Atelier Bonanova, cuya gestación se sitúa en Mallorca en el 1974, definido por sus componentes Jose Luis Mata y Antonia Payero, es: *una plataforma autogestionaria grupal, abierta y renovable. Carece de objetivos y proyectos: contra ellos permanece. A veces, "se cruza" con el arte.* (Atelier Bonanova, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>47</sup>Jordi Cerdá, carta dirigida a Rafael Peñalver, Barcelona, 8 de enero de 1983. Archivo de Concha Jerez.

En realidad la elección de los participantes de cada una de las secciones establecidas en la configuración de la muestra estuvo marcada en varias ocasiones por el rechazo de artistas que compaginaban la pintura con un trabajo de corte conceptual. Sin embargo, es obligado comentar que, dada la intercambiabilidad entre los géneros artísticos que se vive hoy en día, ciertamente el criterio de selección seguido en *Fuera de Formato*, marcado por una exigencia de supuesta fidelidad a la práctica conceptual, estaría fuera de contexto.

Por otra parte la sección *Monográfica* se vio aumentada con la participación de Francesc Torres, que a pesar de que en un principio había aceptado la invitación a participar en la sección de *Instalaciones*, no pudo finalmente comprometerse debido a que los retrasos en el montaje de *Fuera de Formato* provocaron una superposición con otros proyectos suyos previamente acordados y finalmente sólo participó con documentación.

*/.../ obstáculo insalvable con el que me encuentro es el poder compaginar la exposición de Madrid con otros compromisos establecidos previamente. En la temporada 1982-1983 voy a tener seis exposiciones cada una de ellas con una instalación distinta. Estos tratos se cerraron hace más de un año. Cuando hablé por teléfono con Tere Camps la primera vez, me mencionó el mes de diciembre para la exposición en Madrid, lo que era perfecto para mí ya que tenía espacio libre desde últimos de noviembre hasta mediados de enero; suficiente tiempo para dedicar toda la atención necesaria*





*vuestro proyecto. Volví a hablar con Tere hará cosa de semana y media y las fechas se habían cambiado de diciembre a febrero, fechas a las que me es imposible adaptarme*<sup>48</sup>.

A diferencia de Francesc Torres, Joan Rabascall, cuya presencia en la muestra se había concertado desde un principio en base a la realización de un proyecto específico, fue también relegado cuatro meses antes de la inauguración de *Fuera de Formato* a la sección documental, decisión que, examinando sus propias palabras al respecto, fue causa de desconcierto y disgusto: *¿Qué es eso de reajuste?; ¿Qué es eso de matizar después de la llegada de las obras del País Vasco?; ¿Cómo no generar exclusiones injustas mandándome a una vitrina, cuando se tenían que repartir la superficie de exposición entre todos los participantes? (carta del 23/07/82); /.../ ¿Eso es lo que llamas potenciar? Realmente es despotenciarnos*<sup>49</sup>.

Tampoco participó Miralda en este caso, que a pesar de ser invitado inicialmente a la sección de *Instalaciones* propuso un presupuesto que se excedía al previsto para la realización de la muestra. Sin embargo, y a pesar de que Miralda no aparece en el catálogo en la sección *Monográfica* y sólo aparece en la *Cronología*, en el panel destinado a mostrar la documentación de la actividad artística de Jaume Xifra se expusieron referencias al trabajo de Miralda realizado en los años

---

<sup>48</sup>Francesc Torres, carta dirigida a Concha Jerez, Nueva York, 31 de mayo de 1982. Archivo de Concha Jerez.

<sup>49</sup>Joan Rabascall, carta dirigida a Rafael Peñalver, París, 10 de octubre de 1982. Archivo de Teresa Camps.

setenta dentro del colectivo *Els catalans de París* junto a Jaume Xifra, D. Selz y J. Rabascall.

La cuarta sección, se destinó a reunir una selección de trabajos de los tres integrantes del grupo *zaj*, Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti, que, como se ha comentado, disfrutaban de un espacio exclusivo dentro de la sala de exposiciones del Centro Cultural de la Villa.

Y por último la sección *Performance*, prevista para que se desarrollara los primeros días posteriores a la inauguración y que contaba en un principio con la participación de Nacho Criado, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Morquillas, Valcárcel Medina, Pere Noguera y Angels Ribé, también sufrió cambios de última hora que determinaron la intervención añadida de Pedro Garhel y la ausencia de José Ramón Morquillas y Angels Ribé.

Finalmente, la sección documental planteada desde un principio como resumen de los acontecimientos pasados recientemente y que tantos problemas había provocado quedó reducida, además de la documentación sobre la selección de trabajos de los artistas participantes en la sección *Monográfica*, a un bloque añadido al catálogo titulado *Cronología*. Este apartado, realizado por Concha Jerez como veremos más adelante, se limitó a contener información de textos y hechos significativos en la evolución del arte conceptual en España y documentación de todos los participantes de las secciones anteriores, incluyendo a los artistas que por distintas causas no estaban presentes, todo ello organizado de forma cronológica.

### 3. Presupuesto económico

El presupuesto económico para la realización de *Fuera de Formato* no quedó al margen de todos los cambios que se sucedieron en la organización del proyecto.

Teresa Camps, reclamaba desde el primer momento una mayor atención para el catálogo y la colaboración de un equipo para trabajar en la investigación constituido por licenciados y alumnos de arte contemporáneo del Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. En abril de 1981 fue enviado a Rafael Peñalver un primer presupuesto realizado por Teresa Camps en colaboración con Antoni Mercader, en el que se solicitaba un total de dos millones seiscientas cincuenta mil pesetas repartido entre los honorarios de los participantes, coordinadores, un equipo de investigación, gastos de instalación y el catálogo, para el que solicitaba la cantidad de un millón de pesetas<sup>50</sup>. Este primer presupuesto no fue aceptado y en mayo de 1981 realizan una segunda propuesta junto con Concha Jerez en la que se ajustan las cantidades

---

<sup>50</sup>El proyecto repartía el presupuesto de la siguiente manera: Investigación (equipo de cinco miembros, un año de trabajo): 500.000 pts; Honorarios (coordinación: 100.000 pts y participantes: 12 en aquel momento x 25.000 pts=300.000 pts): 400.000 pts; Catálogo (texto introducción, texto analítico, textos biográficos, repertorios, documentación, aproximadamente 250 páginas impresas en *offset*, 1000 ejemplares): 1.000.000 pts; Gastos de instalación (recuperación de documentación: 50.000 pts, ordenación y recuperación de material audiovisual: diapositivas, cine, vídeo: 100.000 pts, ampliaciones fotográficas: 300.000 pts, transportes y desplazamientos: 200.000 pts, materiales diversos: 100.000 pts): 850.000 pts; TOTAL: 2.650.000 pts. Teresa Camps-Antoni Mercader, proyecto de presupuesto para la muestra *En torno al Soporte*, Barcelona, abril de 1981. Archivo de Concha Jerez.

iniciales a un total de un millón y medio de pesetas. De esta manera se disminuyen los gastos del catálogo, los gastos de instalación también se ven mermados y el equipo encargado de la documentación se reduce a tres personas<sup>51</sup>.

Sin embargo las cifras se incrementaban a la misma velocidad que lo hacían las ambiciones de la exposición. En los siguientes avances presupuestarios nos encontramos con sumas que superan los tres millones de pesetas.

Por otra parte los intereses en la disposición del dinero no eran los mismos en Cataluña y Madrid. Mientras en Madrid, Nacho Criado y Concha Jerez centraban su atención en el gastos que ocasionaba el contenido artístico de la exposición, en Cataluña, Teresa Camps continuaba interesándose en primer lugar por el catálogo y más concretamente por la sección documental que tenía a su cargo. Así pues, con la intención de convertir el catálogo en un documento básico en el estudio del desarrollo de actitudes y hechos relacionados con el llamado arte alternativo en España, éste no tarda en recuperar su cifra inicial de un millón de pesetas<sup>52</sup>. Sin embargo, a pesar de que

---

<sup>51</sup>El presupuesto se repartía en tres bloques: Gastos de personal (coordinación: 25.000 pts; participantes: 12x25.000 pts: 300.000 pts; 3 personas encargadas de la documentación: 75.000 pts): 400.000 pts; catálogo (texto introducción, texto analítico, textos biográficos, repertorios, documentación; aproximadamente 250 páginas impresas en *offset*, 1000 ejemplares): 500.000 pts; gastos de instalación (recuperación de documentación: 50.000 pts; ordenación y recuperación de material audiovisual, diapositivas, cine, vídeo, etc.: 100.000 pts; ampliaciones fotográficas: 200.000 pts; transportes y desplazamientos: 200.000 pts; materiales diversos: 50.000 pts): 600.000 pts; TOTAL: 1.500.000 pts. Teresa Camps-Concha Jerez-Antoni Mercader, avance de presupuesto para la muestra *En torno al soporte*, Madrid, mayo de 1981. Archivo de Concha Jerez.

<sup>52</sup>Esta cifra aún se incrementaría con medio millón de pesetas más como consta en uno de los últimos presupuestos realizado a finales de diciembre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

la aportación económica era aceptable sobre todo considerando el contexto nada favorable a la expansión de estas prácticas artísticas, desde Barcelona se pretendía aún una mayor dimensión para el catálogo, enfrentando los intereses de Madrid y Cataluña y añadiendo de nuevo más problemas a los ya existentes en la organización de la exposición. Nacho Criado y Concha Jerez, ante el temor de que los recursos a los propios proyectos de los artistas quedaran mermados, se lamentan del poder adquirido por el catálogo: *Se habla de máxima documentación gráfica, que si se cumple teniendo en cuenta todo el contenido de artículos, el catálogo nos cuesta más de dos millones y se come la muestra*<sup>53</sup>.

No obstante, tras la dimisión de Teresa Camps, la situación, evidentemente, se invierte. La sección documental pierde todo el protagonismo, y Concha Jerez y Nacho Criado, centraron su atención en las obras, materiales, transporte, desplazamientos y, como indica la propia Concha Jerez, lo más difícil de justificar, los honorarios de los propios artistas: *Con la parte de documentación no hay ningún problema; son totalmente justificables los gastos que entrañan en cuanto a contenido, cara al catálogo y en cuanto a visualización en la exposición. Así mismo dentro de ese capítulo están perfectamente justificables los honorarios de Teresa y Mercader. También los de Nacho y míos en cuanto a coordinación, maquetación, etc., del catálogo.*

---

<sup>53</sup>Nacho Criado-Concha Jerez, texto enviado a Teresa Camps con las correcciones al realizado por ella y su equipo. Madrid, junio de 1982. Archivo de Concha Jerez.

*/.../. En cuanto al capítulo de los artistas, se desglosan los gastos en tres tipos: desplazamientos, gastos de material y honorarios. Los dos primeros son justificables en función de que reciben un encargo del Centro Cultural para realizar una obra específica para una exposición concreta /.../. Lo que resulta más problemático por su falta de precedente es el pago por realización de su trabajo, sin que por ello el Ayuntamiento se quede con el mismo /.../*<sup>54</sup>.

El último presupuesto del que existe constancia, con fecha del 24 de diciembre de 1982 <sup>55</sup>, reclamaba ya una cantidad tres millones novecientas doce mil pesetas. Sin embargo, a pesar de ser éste el último presupuesto que se conserva, podemos saber que no se trata del definitivo. Las variaciones posteriores al 24 de diciembre de 1983 en el número de artistas de la sección *Instalaciones* así como de la sección *Performances* son constancia de las ligeras modificaciones que sin duda sufrió el presupuesto en los dos meses precedentes a la inauguración. En cualquier caso, si bien podemos advertir a través de las cartas enviadas a los propios artistas, que las cantidades establecidas, independientemente del número de participantes en cada sección, de gastos de materiales de realización de cada instalación, de honorarios para cada artista participante con obra presente y de las

---

<sup>54</sup>Concha Jerez, texto que sintetiza la reunión celebrada con Rafael Peñalver el 27 de enero de 1982 para la organización de *Fuera de Formato*. Archivo de Concha Jerez.

<sup>55</sup>El presupuesto se repartía de la siguiente manera: Materiales de las instalaciones: (10):450.000 pts; Viajes y estancias de nueve artistas: 232.000 pts; Originales de los 11 proyectos de Instalaciones: 330.000 pts; Catálogo: 1.500.000 pts; Documentación visual (fotos, vídeo, audio): 320.000 pts; Transporte de obras y seguros: 250.000 pts; Comité Organizador: 300.000 pts; Montaje de la exposición: 250.000 pts; Cartel: 100.000 pts; *performances* (9): 180.000 pts; TOTAL: 3.912.000 pts. Comisión Organizadora, *Presupuesto de la exposición Fuera de Formato*, Madrid, 24 de diciembre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

*performances*, no variaron, por lo que es poco probable que las cifras se alejaran mucho de este último presupuesto, sí es significativa la diferencia económica con respecto al primer anteproyecto de abril de 1981.

Ciertamente, el presupuesto definitivo registrado para *Fuera de Formato* superó con creces el previsto en su anteproyecto inicial. Por otra parte la muestra iba económicamente con cargo al presupuesto de 1983, por lo que resultaba imposible cubrir los gastos surgidos antes de enero de ese año, como así lo señala Concha Jerez en una carta enviada a los participantes de la exposición: */.../ Te parecerá absurdo esto, pero los socialistas son tan rigurosos en el tema de las cuentas, que todavía dados los precedentes de corrupción del Régimen anterior, son demasiado rígidos en los trámites en que interviene dinero. /.../ No habrá ningún problema en pagar los billetes y todos los gastos que genera la exposición, pero en el año 1983* <sup>56</sup>.

En vista del considerable aumento de las condiciones económicas iniciales que la exposición requería para su realización y dada la circunstancia de que en principio el Ayuntamiento carecía de presupuesto suficiente para su organización en solitario, se recurre a entidades privadas y fundaciones culturales para solicitar la coproducción de *Fuera de Formato*. En las cartas enviadas por Rafael Peñalver a las distintas empresas solicitando su colaboración se adjuntaba el último presupuesto con los gastos desglosados y un recuento de las exposiciones realizadas por el Ayuntamiento con el

---

<sup>56</sup>Concha Jerez, carta dirigida a Francesc Torres, Madrid, 25 de octubre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

cálculo de la afluencia de visitantes realizado mediante un muestreo estadístico.

*Esta es una práctica habitual en numerosos países que no desmerece, sino todo lo contrario, ni a las entidades coorganizadoras ni a la propia administración, demostrándose como un eficaz método de difusión cultural y de acercamiento del sector privado, bajo una nueva imagen, al ciudadano. /.../ Por supuesto, el Ayuntamiento incluiría siempre, tanto en los catálogos, carteles o en cualquier otro medio publicitario, el nombre de la empresa coproductora. También en el caso de las entrevistas tanto en radio como en televisión, podría aparecer junto al representante del Ayuntamiento, una persona de la empresa coproductora /.../ <sup>57</sup>.*

Un proyecto añadido fue la propuesta de Concha Jerez de pedir como contribución colectiva desinteresada que los proyectos enviados por los artistas tuvieran cierta naturaleza gráfica, de tal modo que pudiesen formar con todos ellos una carpeta que quedara en propiedad del Museo Municipal junto con un duplicado del material documental de la muestra, de forma que todo ello tuviera carácter de utilidad pública. La firma del proyecto implicaría la autoridad por parte del artista sobre los beneficios derivados de los derechos de reproducción en el caso de que esta institución hiciera uso de ella. Efectivamente tanto los artistas que participaron en la sección de *Instalaciones* como los que lo hacían en la sección de *Intermedia* colaboraron con esta intención, sin embargo la carpeta nunca llegó a

---

<sup>57</sup>Rafael Peñalver, carta provisional dirigida a *El Corte Inglés* solicitando su colaboración, Madrid, 24 de diciembre de 1982. Archivo de Concha Jerez.



realizarse, y finalmente los proyectos aparecieron exclusivamente en el catálogo como único documento real de las obras que se exhibieron en la exposición *Fuera de Formato*.

Por otro lado, tal y como nos cuenta Concha Jerez, Rafael Peñalver consideraba el hecho de servirse del carácter itinerante pensado para la muestra como apoyo en la financiación del proyecto: *Rafael expresó su objetivo inmediato de conseguir tres lugares de circuito dentro de España que le reembolsasen cada uno 500.000 pesetas por la exposición, con lo cual se quedarían los gastos reducidos a la mitad. Estos sitios, en principio podrían ser: Barcelona, Valencia y otro como Bilbao, Cáceres o Andalucía*<sup>58</sup>. Sin embargo, esta propuesta no pudo ser realizada ya que Madrid fue el único punto de exhibición de la muestra *Fuera de Formato*. En realidad de todas estas gestiones no se obtuvo ayuda económica, solamente se contó con la colaboración de *El Corte Inglés*, que facilitó materiales para la realización de alguna de las instalaciones y del Instituto Nacional de Meteorología, que donó la fotografía para la portada del catálogo. Finalmente, la financiación de *Fuera de Formato* estuvo costeada exclusivamente por el Centro Cultural de la Villa.

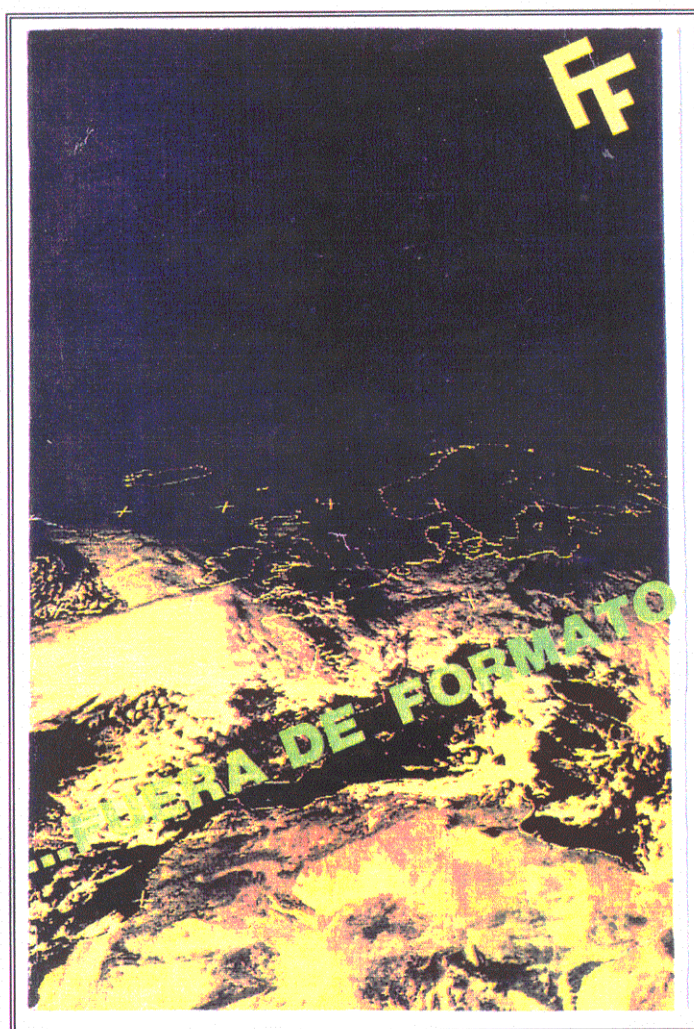
---

<sup>58</sup>Concha Jerez, texto que sintetiza la reunión celebrada con Rafael Peñalver el 27 de enero de 1982 para la organización de *Fuera de Formato*. Archivo de Concha Jerez.

#### 4. El catálogo: complemento de la muestra con entidad propia

Dado el lugar significativo que ocupó el catálogo de *Fuera de Formato* en las intenciones de sus organizadores, se considera necesario un estudio que analice su desarrollo, paralelo a la estructuración de la propia muestra en sí, en función de su contenido.

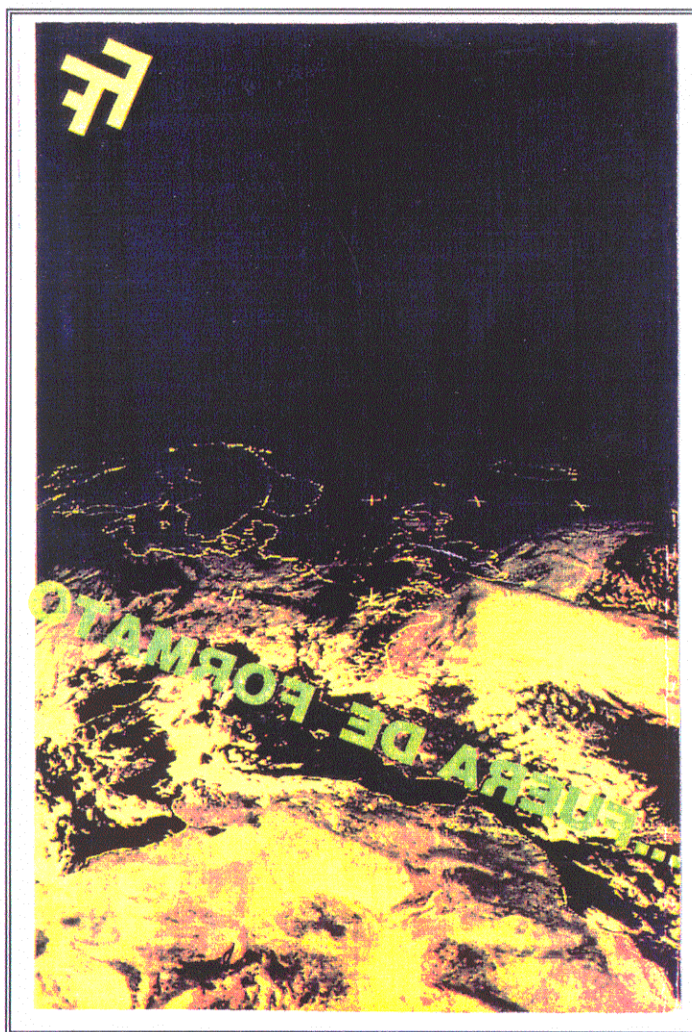
Portada del catálogo de *Fuera de Formato*.





La portada del catálogo, igual al cartel que se editó para anunciar la muestra, e igual a la contraportada, sólo que ésta última a la inversa, la realizó Nacho Criado a partir de una fotografía de La Tierra tomada desde satélite y donada por el Instituto de Meteorología, en la cual las palabras ... *Fuera de Formato* aparecían sobre la silueta de España. De esta manera, las palabras *Fuera de Formato* sobre España hacían referencia al objetivo de la organización de la muestra de resaltar por una parte las características propias del arte conceptual español y por otra de evidenciar su presencia en relación a un contexto internacional.

Contraportada del catálogo de *Fuera de Formato*.



De la misma forma que la disposición de las distintas secciones de *Fuera de Formato* estuvo marcada por una serie innumerable de cambios, la estructura del catálogo, reflejo de la de la exposición pero no de su contenido, también sufrió en consecuencia continuas rectificaciones de interesante desarrollo hasta completarse en su forma definitiva.

En noviembre de 1981 los esbozos sobre la estructuración del catálogo apuntaban hacia una división esquemática. En primer lugar se contaba con una presentación de la exposición. A continuación aparecía una cronología específica de actividades personales, exposiciones y publicaciones, con documentación de acontecimientos generales hasta 1983, que junto a otra cronología sociocultural paralela a la anterior actuaban de referencias contextuales para introducir la muestra.

El tercer apartado lo formaban los artistas y en él estaba previsto incluir entrevistas personales sobre la obra de cada uno organizadas por orden alfabético. El cuarto bloque consistía en la presentación de las distintas secciones de la exposición y posteriormente aparecían las instalaciones y las piezas personales. Para concluir, un apéndice con documentación física de obras y artistas completaba el catálogo.

El 20 de diciembre de 1981 durante una reunión entre Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado se matizan de nuevo estos cuatro apartados. El primero consistiría en una presentación cronológica esquemática ayudada de manera visual y escrita con textos sobre los

distintos periodos históricos en los cuales se habían desarrollado estas prácticas. El primer periodo abarcaba desde mediados de los sesenta hasta 1971 y en él se situaban los primeros cuestionamientos hacia el soporte y carácter reflexivo de la obra y se centraba la producción en planteamientos cercanos al arte povera y minimal. El segundo periodo abarcaría desde 1972 hasta 1976, años de mayor actividad e incidencia del conceptualismo: *Aunque esta producción se realiza de una manera individual y dispersa en el resto de España, es la configuración sociopolítica de Cataluña la que focaliza de una forma más intensa estas actividades*<sup>59</sup>.

Y por último, se representaba un tercer periodo a partir de 1976, en el cual los cambios políticos habían generado una crisis en el contenido ideológico de estas prácticas que tiene como consecuencia una individualización del trabajo y una escasa presencia en el panorama artístico.

En un segundo apartado estaba previsto concentrar toda la información de la propia muestra en sí. Contendría el plano del espacio, los proyectos de los participantes e información visual y textos consistentes en entrevistas personales, reflexiones sobre la propia obra y artículos de críticos. A continuación, un tercer bloque básicamente documental, y en cuarto lugar un apéndice con fotos de las obras una vez realizada la exposición.

---

<sup>59</sup>Comisión organizadora de *Fuera de Formato, Cronología Básica*, Madrid, septiembre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

En abril de 1982, Teresa Camps realiza un nuevo proyecto del catálogo en el que se definía perfectamente su maquetación y la intención del mismo basada fundamentalmente en la potenciación del catálogo como complemento de la exposición en base a una utilidad cultural beneficiosa para los posteriores estudiosos del tema: *La estructura y ordenación de este catálogo debe reflejar la estructura de la muestra, de manera que los lectores no espectadores puedan también formarse una idea del contenido, planteamiento y montaje de la exposición. /.../ La documentación gráfica que muestre el catálogo será la misma que se muestre en la exposición. /.../ El ámbito geográfico es el del estado español y las limitaciones temporales se fijan en registros de actividades hasta diciembre de 1981, y son menos precisos en cuanto a las fechas iniciales, que girarán aproximadamente en torno a 1964*<sup>60</sup>.

Teresa Camps dividía el catálogo en cuatro apartados. El primero lo constituía un conjunto de artículos realizados por ella y un equipo de colaboradores cuya misión sería la de explicar el contenido de la documentación presentada. Proponía una serie de títulos indicativos de los conceptos a desarrollar que componían un total de doce apartados, tales como *El uso de los medios tecnológicos* a cargo de Gloria Picazo, *Presencia y relación con la naturaleza* de Pilar Parcerisas, *Cuerpo y acción* de M<sup>a</sup> Josep Balsach, *Los contenidos ideológicos*, o bien *El intervencionismo político como soporte de una alternativa plástica* de Antoni Mercader o *El video-art en España* de Joaquim Dols, entre otros. En cada uno de ellos se especificaría un

---

<sup>60</sup>Teresa Camps Miró, proyecto de catálogo, Barcelona, abril de 1982. Archivo de Concha Jerez.

planteamiento global del tema, una relación cronológica y la bibliografía correspondiente presentada en un bloque propio.

El segundo apartado correspondía a la documentación de cada uno de los artistas expositores; constaba de su proyecto a realizar, unos datos mínimos personales y profesionales, documentación gráfica suficiente para mostrar la totalidad del proceso personal y del trabajo realizado y una bibliografía.

El tercer bloque se refería al material presentado. Se componía de una mínima ficha del autor y del trabajo así como de la manera formal de presentación del mismo, es decir, si se trataba de una foto, proyecto, diapositiva, pieza, etc.

Finalmente, el cuarto apartado correspondía a la sección de documentación y bibliografía con el fin de presentar un amplio material documental para uso de investigadores y trabajos analíticos posteriores. Esta sección constaba de tres partes: una antología de textos básicos, manifiestos y artículos aclaratorios del trabajo del artista, una relación de publicaciones no comerciales, monográficas, editadas por artistas o instituciones, etc., y por último una bibliografía referente a catálogos de exposiciones colectivas, libros y artículos de carácter global.

Un mes más tarde, Concha Jerez enviaba una carta a Teresa Camps en la cual le sugería ciertos cambios en la estructura del catálogo propuesta por ella. El formato nuevo realmente no prescindía de nada

de lo anterior, simplemente reorganizaba la información en menos secciones con el objetivo de adquirir un aspecto menos académico.

Así, una primera parte consistiría en una presentación con fotografías del espacio vacío previsto y la posibilidad de realizar una separata una vez efectuada la exposición con fotografías de las obras expuestas tanto en Madrid como en los diversos lugares donde se proponía llevar la muestra. Seguidamente los *Agradecimientos* y un índice. Después una presentación de Rafael Peñalver. En cuarto lugar un apartado a cargo de Teresa Camps y su equipo de colaboradores, explicando la propuesta teórica, contenido y formato de la exposición. Este apartado incluía algunos de los textos ya propuestos por ella a los que se añadían temas como *La penuria general en la que se han realizado los trabajos*, *La autocensura por problemas económicos*, *La falta de marco de realización de propuestas en España* y *Las condiciones socioculturales en los espacios catalanes, madrileños y otros*. A continuación seguiría el artículo de Mercader, *El intervencionismo político como soporte de una alternativa plástica*, ampliado con el tema de *los condicionamientos socio-políticos del periodo estudiado hasta 1982* y un artículo de Simón Marchán sobre un tema aún no concretado.

El siguiente apartado, la parte más extensa del catálogo, se componía de una cronología junto con una selección de anotaciones y textos. Concha Jerez proponía a Teresa Camps realizar esta sección desde un punto de vista global con la posibilidad de realizar una fusión de hechos y artistas clasificados cronológicamente: *Insistimos en que una cronología común nos parece más acorde con la forma de*



*desarrollarse el trabajo de la gente de este periodo en el que no hay tanta gente tan especialista como para estar incluidos en cronologías separadas. /.../ Si presentamos temáticas separadas con cronologías separadas, podemos dar la impresión de que estamos hinchando el globo /.../. Si por el contrario presentamos una cronología total, con todos los hechos, trabajos y textos mezclados, como ocurrieron en realidad, se va a ver la cantidad de cosas que se han realizado a pesar de las condiciones adversas de todo tipo en que se han dado estos trabajos<sup>61</sup>.*

Finalmente, el apartado de *Instalaciones* y la sección *Monográfica* se planteaban con una entrevista personal sobre unos puntos básicos establecidos a partir de una conversación con cada artista, el proyecto y las fotografías de las obras. Y por último, la sección titulada + *zaj* estaría formada por una recopilación de textos y trabajos del grupo junto a una presentación del mismo a cargo del crítico Daniel Charles realizada expresamente para este proyecto.

Aún experimentó más ajustes la maquetación del catálogo para llegar a su forma definitiva, la cual finalmente aparecía fragmentada exclusivamente en tres bloques: presentación de la exposición, participantes de los distintos apartados, con la sección complementaria + *zaj* y la *Cronología*.

De esta manera, la primera parte contenía un texto de introducción oficial de Rafael Peñalver presentando la muestra, después el

---

<sup>61</sup>Concha Jerez, carta dirigida a Teresa Camps, Madrid, 24 de mayo de 1982. Archivo de Concha Jerez.

realizado por la propia comisión organizadora que aparecía sin firmar con el título *Trayectoria de una propuesta*, y a continuación tres artículos, *Después del naufragio*, escrito por Simón Marchán, *Compromiso*, de Antoni Mercader y *Una aproximación al caso vasco*, de Javier Saez de Gorbea.

En su texto, Simón Marchán, hacía hincapié en la renovación ideológica de las prácticas englobadas en el llamado conceptualismo que, dejando atrás las ambiciones exclusivistas de los años setenta, surgían tras su obligado silencio con un nuevo impulso. Asimismo, resaltaba el carácter de actualidad de las obras mostradas en *Fuera de Formato* como garantía de la vitalidad de este empuje protagonizado por aquellos artistas que continuaban desarrollando su trabajo individualmente. Por su parte, Antoni Mercader basó su colaboración en la ordenación y traducción del catalán de una serie de textos de los años setenta de artistas e intelectuales, entre los cuales se incluía, comprometidos con el conceptualismo en Cataluña. Por último, Xavier Saez de Gorbea valoraba el contexto del origen del comportamiento conceptual a través de hechos y situaciones dentro del País Vasco, remarcando el pensamiento anticipatorio de un Oteiza cuya actitud artística consideraba relevante en la trayectoria de las nuevas generaciones.

A continuación de los textos introductorios a la muestra aparecían los distintos apartados manifestando una reciprocidad exacta con las secciones en las cuales se dividía la propia exposición *Fuera de Formato*; de esta manera, su estructura se planteaba en tres bloques. El primero estaba compuesto por los artistas integrantes de la sección

de *Instalaciones*. Cada uno de ellos contaba con cuatro páginas, una primera consistente en la reproducción gráfica del proyecto planteado para la exposición y las tres siguientes compuestas por fotografías documentales de trabajos retrospectivos y recientes. El segundo bloque agrupaba a los artistas de la sección de *Intermedia* y su contenido contaba con cuatro páginas para cada uno que se repartían de igual manera que en el apartado anterior. La sección *Monográfica* formaba el tercer bloque, con una página destinada para cada artista e ilustrada con una selección de trabajos significativos.

Seguidamente aparecía la *Cronología*. La realización de la *Cronología*, a cargo de Concha Jerez, consistió en una integración de datos relevantes de los participantes en las anteriores secciones y de otros artistas que por distintas causas no estaban presentes en la muestra, como es el caso de Miralda, Paz Muro y el grupo C.V.A, *Colectivo de Vigilancia Artística*, compuesto por Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández.

La información se organizó de manera estrictamente cronológica, es decir, cada acontecimiento, obra o texto, apareció representado según el año de ejecución, dentro de cada año por meses y en los que no se especificaba el mes se citaban consecutivamente por orden alfabético de los artistas. Los datos seleccionados para la *Cronología* eran relativos a actividades individuales de todos los participantes de la muestra. Apenas se incluyen referencias de exposiciones, con excepción de algunas de grupo o colectivas que tuvieron especial relevancia histórica en su momento, como los Encuentros de

Pamplona, actividades en Banyoles, en el Instituto Alemán de Madrid y Barcelona, etc.<sup>62</sup>.

A continuación de la *Cronología* se incluyó el *Apéndice a la cronología*. En él aparecen artistas que, si bien partían de un formalismo, se adivinaba un aspecto conceptual fuerte en sus obras y en determinados trabajos mostraban planteamientos cercanos a la significación de *Fuera de Formato*. El núcleo de esta sección lo integraba Tom Carr, Corominas, Medina Mesa, Carles Pujol, Antonio Bueno, Aitor Arechaga, Txomin Badiola, Catania y Javier Urquijo, si bien de los tres últimos no aparece documentación alguna, solamente fechas determinantes de la presencia de su trabajo.

En ambas cronologías se transcribían además textos escritos por los propios artistas referentes a sus trabajos o reflexivos hacia comportamientos y actitudes artísticas. Es precisamente en el contenido de estos textos donde quizá radica el mayor interés de esta sección, ya que, en lo que respecta a los artistas conceptuales, el papel de lo escrito adquiere vital importancia, e incluso en los más radicales la obra se convierte en un proyecto que no pasa de una formulación transmitida a través de la palabra como herramienta sustitutiva de los medios de expresión artísticos tradicionales.

---

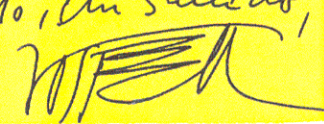
<sup>62</sup>Son interesantes las palabras que Teresa Camps dedica a la documentación recopilada por Concha Jerez a la que considera, a pesar de todas las complicaciones que se generaron durante la gestación del proyecto, uno de los éxitos fundamentales de la exposición: *Uno de los méritos de Fuera de Formato fue, a mi entender, la documentación del catálogo que requirió por primera vez una ordenación de datos importante en cantidad y diversidad. Desde este punto de vista, el trabajo fue útil y el catálogo sigue siendo una referencia obligada.* (Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1996, véase el anexo *Entrevistas*).

Excepcionalmente aparecían también textos descriptivos de críticos o teóricos del arte y reproducciones fotográficas de obras, teniendo en cuenta el número y la calidad del material enviado por cada artista. No se incluían exposiciones al margen de la posición artística asumida por la exposición *Fuera de Formato* aunque hubiese participado alguno de sus artistas integrantes.

El catálogo incluía además dos hojas sueltas en su interior, una primera que contenía información (participantes, duración, fecha, título, hora) sobre las *performances* que se realizarían en los días siguientes a la inauguración de la muestra, y otra que consistía en una carta de Vostell a la exposición *Fuera de Formato*.

Carta de Vostell a la exposición *Fuera de Formato*.

Fuera de Formato fue  
el conceptualismo de...  
... Velázquez cuando pintó un  
... humano como un rey! —  
... El grieco cuando no gustó  
... a Felipe II! —  
... Goya cuando documentó los  
... Desastres de la Guerra! —  
... Courbet cuando tiró la  
... columna Vendôme! —  
... Van Gogh cuando protestó con la  
... cortadura de su oreja! —  
... Picasso cuando inventó el cubismo! —  
... Duchamp cuando ~~se~~ declaró un  
... orinal como es cultura! —  
... Dalí cuando descubrió la inteligencia  
... como obra plástica! —  
... Vostell cuando con el Happening  
... estetizó el ser humano como obra  
... de arte! —  
Obras de arte inteligentes son siempre  
fuera de formato! Enhorabuena por  
la exposición "Fuera de Formato" ¡un saludo,  
1982 / Malpartida



Las últimas páginas del catálogo se condensaban en una sección titulada + zaij. En este apartado se concentró toda la información

sobre el grupo zaj en forma de textos y obras, tanto en conjunto como personales de sus tres miembros, con objeto de mantenerlo aparte del resto de trabajos y dentro de su propia especificidad. Esta recopilación se completaba con una cronología extractada de las actividades del grupo hasta 1983 la cual, tal y como nos lo certifican las irónicas palabras de Juan Hidalgo, había sido descartada inicialmente por Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti: *Pensamos Walter, Esther y yo, que como la parte de textos zaj era amplia era demasiado meter también una selección cronológica de zaj hasta ahora, como concluyendo tal vez para algunos otra etapa, ya que no nos sentimos ni mucho menos muertos y tenemos intención de seguir adelante con nuestras actividades*<sup>63</sup>.

Se concluía esta sección con la presentación de Daniel Charles titulada *Zaj: Tao y Postmodernidad*<sup>64</sup>, en la que hacía un recorrido por la larga trayectoria del grupo reflexionando sobre su trabajo de acción dentro del contexto de postmodernidad, cercano al planteamiento vital del budismo zen y en armonía siempre con el pensamiento de Marcel Duchamp y John Cage.

En un principio se pensó en la posibilidad de que Esther Ferrer escribiera un texto para el catálogo, pero ella rechazó la propuesta. También debía aparecer un artículo realizado por Teresa Camps como única aportación por su parte a la muestra tras su dimisión. El

---

<sup>63</sup>Juan Hidalgo, carta dirigida a Concha Jerez, Santa Cruz, 23 de diciembre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

<sup>64</sup>Daniel Charles, *Zaj: Tao y Postmodernidad, Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, págs. 163-164.



texto de Teresa Camps, *De los lugares artísticos; Catalunya 1968-1983*, basaba su contenido en un recorrido por los espacios que habían dado soporte al desarrollo de las prácticas alternativas dentro del panorama artístico catalán, evidenciando una comprensión y un apoyo desinteresado que calificaba de escaso en el resto del país.

*En términos generales, creo que puede afirmarse que en Cataluña las citadas prácticas desde sus primeros índices de existencia han contado con ese esqueleto, que en la mayoría de los casos ha sido desinteresado: muchas iniciativas particulares, mucho apoyo institucional, muchos "lugares no artísticos", mucho riesgo y mucha fe, jalonan la trayectoria y la existencia de prácticas que se han planteado como no tradicionales, en su cambio hacia ese "lugar" o espacio en el seno de una cultura evolutiva que ya se define por la variedad de sus medios<sup>65</sup>.*

Pero, una vez más, la distancia originó una falta de entendimiento y el texto llegó con retraso por lo que no pudo ser publicado. Teresa Camps no deja pasar la oportunidad de manifestar su disgusto en una carta dirigida a Rafael Peñalver ante el modo en que se había resuelto finalmente la muestra: *Me ha extrañado muchísimo que por ningún medio (teléfono, telegrama o carta), nadie me haya reclamado este artículo ni tan solo me dijeran nada a propósito de si los plazos de tiempo para su presentación estaban o no superados<sup>66</sup>.*

---

<sup>65</sup>Teresa Camps, *De los lugares artísticos; Catalunya 1968-1983*. Archivo de Concha Jerez.

<sup>66</sup>Teresa Camps, carta dirigida a Rafael Peñalver, Barcelona, 5 de febrero de 1983. Archivo de Concha Jerez.



Así, Concha Jerez plantea la posibilidad de que el texto de Teresa Camps apareciera en una reedición del catálogo con cuya realización se contaba desde un primer momento en base a un interés por documentar las obras expuestas tanto en el Centro Cultural de la Villa como en los posibles lugares donde se pretendía exhibir la muestra: *Se está gestionando el llevar la exposición a diversos lugares oficiales de Alemania; de ahí el tema de retener la documentación, porque haríamos algunos pequeños retoques en la reedición del catálogo, incluyendo el texto de Teresa que llegó cuando estabais todos montando la exposición*<sup>67</sup>.

Por otra parte, como ya se ha comentado anteriormente, con la intención de realizar esta separata posterior a la muestra, se contrató al fotógrafo Andrés Palomino para elaborar un amplio reportaje fotográfico de las obras presentadas en la exposición, pero nunca se hizo uso de la información recogida. También se había previsto incluir, en base al posible carácter itinerante de la muestra, una separata en inglés que tradujera si no todos, al menos lo fundamental de los textos del catálogo. Sin embargo, como sabemos, la tentativa de trasladar la exposición a otros espacios junto con la idea de realizar una reedición del catálogo se perdieron en el tiempo como lamentablemente lo habían hecho ya otros tantos proyectos. El catálogo existente, por lo tanto, si bien nos da acceso a la estructura de la exposición con sus diferentes secciones y con los artistas participantes en cada una de ellas, no lo hace con su contenido, es decir, con las obras ejecutadas expresamente para el espacio dado. En

---

<sup>67</sup>Concha Jerez, carta dirigida a Pere Noguera, Madrid, 21 de marzo de 1983. Archivo de Concha Jerez.

consecuencia, tanto las instalaciones como las piezas personales y, lógicamente, las *performances*, no pudieron ser documentadas<sup>68</sup>. De esta manera, el acceso al contenido físico de la exposición *Fuera de Formato* no es posible a no ser a través de la información personal procedente de sus propios protagonistas.

La complicada gestación de la muestra, la falta de un apoyo económico alternativo al del Ayuntamiento, el poco interés que manifestaron los medios de comunicación durante el desarrollo de la misma y sobre todo el devastador trato que recibieron las obras tras la clausura, situaciones que serán comentadas más adelante, frustraron la ilusión de artistas y organizadores por *Fuera de Formato*, y como describe Albert Girós, tras la inauguración de la muestra se produjo una situación generalizada de desánimo: *El periodo de organización de la muestra fue bastante ordenado y estimulante; a partir de la inauguración de la exposición hubo desorganización y desamparo*<sup>69</sup>. Así, reservar una sala del Centro Cultural de la Villa para proyectar vídeos documentales, las entrevistas personales con cada artista, la mesa redonda aclaratoria de planteamientos y conductas, no pasaron sino a formar parte del conjunto de intentos malogrados que se sucedieron en la coordinación de esta exposición a pesar de haber sido concebida en el seno de una cuidada y precisa planificación.

---

<sup>68</sup>Cabe destacar como excepciones el contenido de la sección *Monográfica*, los trabajos de Antoni Muntadas, David Nebreda y Leopoldo Emperador, y algunas de las obras de los integrantes del grupo *zaj*, ya que al no ser realizadas de modo específico para *Fuera de Formato* sí pudieron editarse en la versión definitiva del catálogo.

<sup>69</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

## II. DESENLACE

*Fuera de Formato* tuvo un desenlace poco afortunado. Tras la clausura de la exposición la mayor parte de las instalaciones literalmente se *barrieron*. Pocos artistas pudieron recuperar sus obras intactas. Incluso las obras, por decirlo de alguna manera, más objetuales, sufrieron las consecuencias de la ignorancia, unida quizá a una política de organización del Centro Cultural poco habituada a exposiciones de estas características. Un faro que formaba parte de la instalación de Nacho Criado, un crucifijo de la instalación de Muntadas, treinta piezas que componían la obra de Morquillas, el elemento de madera, con evidentes connotaciones fálicas, colocado por Carlos Pazos en su espacio o una obra del Atelier Bonanova que, en palabras de sus propios autores, fue víctima de la *histeria destructiva*, son ejemplos del material que desapareció durante el tiempo que duró la muestra.

*Se dio la circunstancia de que una de las obras expuestas provocó la histeria destructiva de una componente del servicio de limpieza, sin que la organización de la muestra se decidiera a ofrecer excusas ni a reponer la obra dañada. El trabajo en cuestión hacía una sarcástica referencia a la visita a España del presidente del Estado Vaticano*<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Antonia Payero, 1975-1985. *Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense, Madrid, 1993.

Sin título, Atelier Bonanova, 1983.

**IMBESIL**

**JILIPOLAS**

**JOPUTA**

**TOTUSTUS**

En el peor de los casos las pérdidas fueron sustituidas por copias de no muy brillante realización, y en el mejor quién sabe si no se encontrarán aún en un hipotético vertedero de obras *fuera de formato* esperando con paciencia el momento en el que la comprensión mayoritaria hacia este tipo de trabajos las devuelva a su posición fundamental como soporte imprescindible en la representación de una idea.

## 1. Asistencia

*Fuera de Formato* tuvo una gran afluencia de visitantes. Sin embargo, descontando a los relacionados con el mundo del arte<sup>71</sup>, como observa Isidoro Valcárcel, una parte importante de los espectadores eran personas poco habituales en exposiciones de esta índole: *el público que asistía no era por lo general un público habitual de exposiciones sino grandes masas de jubilados o domingueros que paseaban por la plaza y se acercaban a Fuera de Formato movidos por la curiosidad... esto, en mi opinión, enriqueció la experiencia*<sup>72</sup>.

El mismo Isidoro Valcárcel Medina realizó durante gran parte del tiempo que duró la muestra una acción en la cual, mediante libros y papeletas para introducir en unas urnas colocadas en la sala, solicitaba la participación del público planteando la propuesta como una auténtica votación. Un estudio sobre el riguroso análisis realizado por el mismo Isidoro Valcárcel Medina de los resultados obtenidos en esa peculiar votación realizado como complemento de su propia acción en *Fuera de Formato*, basado en el recuento de las papeletas introducidas en las urnas y de las impresiones registradas en los libros que puso a disposición de los visitantes, nos acerca al tipo de gente que asistió a la exposición y a las distintas opiniones que generó la muestra.

---

<sup>71</sup>*Fuera de Formato* coincidió con la Feria de Arte Contemporáneo ARCO 83, con lo que contó con la asistencia de galeristas extranjeros que se encontraban en Madrid por este motivo.

<sup>72</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

A pesar de que la frase *Una acción de Valcárcel Medina*, que aparecía como una constante en papeles y libros, intentaba paliar de alguna manera la ambigüedad que rodeaba la propuesta al encontrarse aparentemente sin determinación de título y autor, muchas de las personas que desfilaron delante de las urnas confundieron la acción con un montaje de la propia organización para recoger impresiones y a menudo se referían en sus comentarios al conjunto de la muestra.

Tras veintiocho días que duró la experiencia, cientos de personas aprovecharon la oportunidad que se les brindaba para expresar su criterio y de este modo, y a menudo sin saberlo, participaban y daban sentido a la acción de Isidoro Valcárcel.

Alumnos de instituto, obreros y jubilados, renunciaron por un tiempo a su tradicional paseo de la Plaza de Colón y acudieron a las salas del Centro Cultural de la Villa para ver, en la mayoría de los casos, una exposición que no entendieron. Frases como *Necesita el pueblo mucha más formación e información para que podamos llegar a entender estas cosas... Vosotros sí las entendéis, ¿verdad?*, o menos respetuosamente *Vais a tomar el pelo a vuestro padre*, reflejan de manera gráfica las sensaciones de un pueblo que como declara Isidoro Valcárcel, a pesar de no comprender lo que ve, se interesa y se lamenta de su falta de información: *Las quejas, en muchos casos humildes, de los que no entendían nada, pero querían entender, claman al cielo. Abandonados en un desierto desconocido, no tenían lugar al que asirse. Y los casi niños que se carcajeaban, a fuerza de*

*sentirse ignorantes, como recurso al pataleo, pedían cuentas a gritos en su desamparo*<sup>73</sup>.

En general la ausencia de explicaciones, textos, referencias e intenciones que dirigieran al espectador a través de los trabajos presentados en las salas del Centro de la Villa hizo que *Fuera de Formato* perdiera una gran oportunidad pedagógica. En realidad, ante el deseo de documentar a unos espectadores desinformados sobre la existencia de otros supuestos artísticos a través de obras que les introdujesen en las diversas líneas de trabajo que se estaban realizando desde finales de los sesenta hasta ese momento, nos encontramos en realidad que el público, desencantado, convirtió la acción de Valcárcel Medina en una venganza hacia el total de la exposición.

Sin embargo, algunas personas vieron en esta manifestación un signo de progreso definitivo, *El futuro ha llegado. ¡Menos mal!*<sup>74</sup>. En general, las urnas de Isidoro Valcárcel albergaron en su interior todo tipo de opiniones. No sería justo concluir este capítulo sin mencionar la presencia, aunque escasa, de la gente que sí comprendió la significación de la muestra; que sirva este comentario como ejemplo, *Aunque la forma esté fuera de formato, el fondo roza con la realidad más cruda*.

---

<sup>73</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Análisis de los resultados de la acción en Fuera de Formato*, 1983. Archivo de Concha Jerez.

<sup>74</sup>No debemos olvidar las circunstancias políticas tan especiales en las que se realizó *Fuera de Formato*, el Partido Socialista Obrero Español acababa de vencer mayoritariamente en las elecciones de 1982 y una sensación de cambio embargaba a la sociedad española.

## 2. Repercusión

*Fuera de Formato* no tuvo la trascendencia esperada, quizá porque en un momento básicamente pictórico los intereses no apuntaban hacia la práctica conceptual, o quizá, en palabras de Albert Girós: *no porque en su momento la pintura fuese la protagonista sino porque en ese momento se vive una transformación del arte hacia posturas de no compromiso, posturas más individuales -mientras que el conceptual tenía un cariz social importante- y a posturas más hedonistas que de revolución*<sup>75</sup>.

De cualquier modo, a pesar de la larga duración de casi dos meses, *Fuera de Formato* no obtuvo gran entusiasmo por parte de la crítica. En realidad los únicos comentarios que se publicaron sobre la exposición en los medios de comunicación los encontramos en un artículo de Francisco Calvo Serraller aparecido *El País*, en un texto de Gloria Collado y Carmen Bernárdez en la *Guía del Ocio* y en el artículo realizado por Carlos Díaz Bertrana y Carlos Gaviño para la revista canaria *El Sacho*<sup>76</sup>.

Calvo Serraller elogiaba el esquema trazado por la exposición que, sin agresividad reivindicativa, intentaba mostrar con normalidad la vigencia de unas prácticas que habían pasado por nuestro panorama

---

<sup>75</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>76</sup>*El Sacho* es el título de un suplemento que aparecía en el interior de la revista canaria de divulgación cultural *San Sofo*, actualmente desaparecida, editada quincenalmente en Las Palmas de Gran Canaria.



artístico de forma desapercibida: *Considero muy adecuados el tratamiento, el montaje y el catálogo de Fuera de Formato, quizá la primera vez que se ha hecho en condiciones una cosa así. Por lo demás al no haberse planteado ni con nostalgia ni con énfasis agresivo, se alcanza una naturalidad que nos hace dudar sobre la localización real de lo que contemplamos*<sup>77</sup>.

Por su parte, Gloria Collado y Carmen Bernárdez realizaron una entrevista a Concha Jerez, Nacho Criado, Juan Hidalgo y Esther Ferrer en la cual repasaban esquemáticamente la trayectoria del llamado conceptualismo, sus diferencias de planteamientos con la vertiente catalana y cómo había evolucionado venciendo no pocas dificultades, tal y como nos cuenta Nacho Criado, hasta llegar a sus posiciones actuales: *Había una crítica como de aspaviento. Daban imágenes tópicas de que los conceptuales se cargaban las galerías. Se confundía todo, se nos definía como "la gente que llenaba de porquerías las galerías"* <sup>78</sup>.

Y por último, el artículo Carlos Díaz Bertrana y Carlos Gaviño hacía hincapié por una parte en el origen canario de tres de los integrantes de *Fuera de Formato*, Juan Hidalgo, Leopoldo Emperador y Concha Jerez, como ejemplo para potenciar una mayor representación del arte canario en la península, y por otra remarcaba la actividad conceptual vigente a pesar del olvido al que había sido sometida:

---

<sup>77</sup>Francisco Calvo Serraller, *Arte conceptual español, memoria de sendas perdidas*, El País, Artes, Madrid, 5 de marzo de 1983, pág. 3.

<sup>78</sup>Nacho Criado, *Fuera de Formato, Tras un largo paréntesis*, entrevista realizada por Gloria Collado y Carmen Bernárdez, *Guía del Ocio*, suplemento de arte, Madrid, febrero de 1983, págs. 10-11.

*Pero ellos siguen ahí, a pesar de la sospechosa ignorancia de la crítica, ocupando un terreno diferente del hecho plástico, olvidadas ya sus anteriores pretensiones exclusivistas (pintar ya no tiene sentido) o escandalizadoras*<sup>79</sup>.

Realmente, en un Madrid de la *movida* centrado en el retorno de la pintura la muestra pasó casi desapercibida. Su merecido reconocimiento ha tenido que esperar a que en los años noventa un renovado interés por el arte conceptual la califique de exposición clave en el conocimiento de uno de los comportamientos artísticos más polémicos en la historia del arte en nuestro país y más concretamente de la etapa más descuidada y olvidada de su trayectoria.

No obstante, las dificultades que *Fuera de Formato* tuvo en su gestación y en su desarrollo, así como su clausura accidentada, lejos de restarle interés a esta exposición lo incrementan. El propio contexto adverso nos aproxima a las circunstancias en las que los artistas conceptuales desarrollaban su trabajo en los años ochenta en España, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales que potencian el valor histórico de *Fuera de Formato* en el presente. Asimismo, al margen de las críticas generales hacia el trato que recibieron las obras tras la clausura de la exposición, los propios artistas conservan, en su mayoría, una imagen positiva con respecto a la calidad global de la muestra en la que participaron y, especialmente, con respecto al valor referencial de *Fuera de Formato*

---

<sup>79</sup>Carlos Díaz Bertrana-Carlos Gaviño, *Artistas Canarios en Madrid, El Sacho*, Las Palmas, 26 de marzo de 1983, pág. 13.

en base a su interés como documento real de la continuidad del trabajo conceptual en la década de los ochenta.

Así por ejemplo, Concha Jerez considera realmente oportunas las circunstancias en las que se desarrolló el proyecto en base a la relevancia adquirida como punto de referencia en reflexiones posteriores: *Pienso que el momento en el que se realizó Fuera de Formato fue muy adecuado, pero efectivamente no se le dio gran publicidad a causa del protagonismo de la pintura... A pesar de ello la considero de gran importancia por ser una exposición referencial*<sup>80</sup>.

Por su parte, Pedro Garhel incide en la eficacia de *Fuera de Formato* ante la necesidad apremiante que en ese momento existía de reconocimiento público del arte conceptual español: *Su puesta en escena y desarrollo fue admirable, aún más por el momento y el contexto en el que se realizó, por la necesidad imperante de hacer esa revisión, de ofrecer un mínimo respeto hacia la evidencia. Además, en lo personal, el hecho de estar realizándola en el Centro Cultural de la Villa, tuvo una significación espacial específica, ya que mi primera performance, "Escultura Viva", la había ejecutado en los jardines del Descubrimiento en la Plaza de Colón en 1977. Por tanto, era valioso para mí realizar "Opción Cero", con ese planteamiento, seis años más tarde en la planta sótano del Centro, es decir, justo debajo del lugar donde había llevado a cabo mi primera performance. En paralelo yo también estaba requiriendo una*

---

<sup>80</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

*revisión-reestructuración de mi pasado-presente para situarme hacia el futuro*<sup>81</sup>.

Y por último, Isidoro Valcárcel Medina añade al interés de su propia experiencia personal, la actualidad de la propuesta y la propia labor de exhibición e información que realizó la exposición durante su desarrollo, aproximando a los numerosos visitantes a una actitud artística de difícil acceso: *Mi valoración es positiva, ya no sólo desde el punto de vista del trabajo que realicé, que considero muy gratificante, sino como espectador de lo que allí sucedió. Recuerdo que la sensación general fue muy alentadora. Tuvo gran significación, sobre todo para la gente joven que no había vivido la década anterior y no había tenido la oportunidad de acercarse a este tipo de prácticas artísticas. Por una parte sirvió de testimonio de lo que se había hecho y por otra parte de lo que se continuaba haciendo. /.../ La perspectiva indudablemente era más corta que ahora que han pasado trece años, de todas maneras la idea fue muy saludable y creo que hubo gente que captó bien el sentido de la muestra*<sup>82</sup>.

La comprensión de nuestro propio presente artístico es inalcanzable sin el acercamiento a nuestro pasado. *Fuera de Formato* no solamente tiene gran relevancia como aproximación a una actitud artística que, sobreponiéndose a los momentos de crisis, supo renovarse en el

---

<sup>81</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>82</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

tiempo hasta nuestros días, sino también como revisión histórica de una parte importante de nuestro pasado más reciente que nos permite penetrar con objetividad en la actual realidad artística española. En la entrevista antes mencionada, que Carmen Bernárdez y Gloria Collado realizaron para la *Guía del ocio* con motivo de la muestra *Fuera de Formato*, Esther Ferrer comentaba: *Esta exposición puede contribuir de alguna forma a la reconstrucción de esta parte de nuestro arte contemporáneo*<sup>83</sup>. Trece años después esta investigación mantiene su mismo deseo.

---

<sup>83</sup> Esther Ferrer, *Fuera de Formato, Tras un largo paréntesis*, entrevista realizada por Gloria Collado y Carmen Bernárdez, *Guía del Ocio*, suplemento de arte, Madrid, febrero de 1983, págs. 10-11.

**II - RECONSTRUCCION Y ANALISIS  
FORMAL DE *FUERA DE FORMATO***

## I. INTRODUCCION A LA ESTRUCTURA

En toda selección es posible, y en cierta manera justificable, encontrarnos como mínimo con ausencias y a veces incluso con la presencia de nombres que pueden llegar a sugerir desconcierto. *Fuera de Formato* no fue una excepción.

Siguiendo la intención de representar la vigencia del arte conceptual en la realidad artística española, *Fuera de Formato* se resolvió, expone Albert Girós, a partir de una selección fraccionada en tres bloques fundamentales: *artistas iniciadores del movimiento o artistas con una carrera más densa y amplia en este tipo de prácticas; artistas conceptuales emergentes o artistas que habían desarrollado un arte conceptual de forma más oculta al margen de los circuitos de exhibición; y por último, artistas que solamente son presentados en la cronología de la muestra por algunas realizaciones puntuales relacionadas con el arte conceptual*<sup>84</sup>.

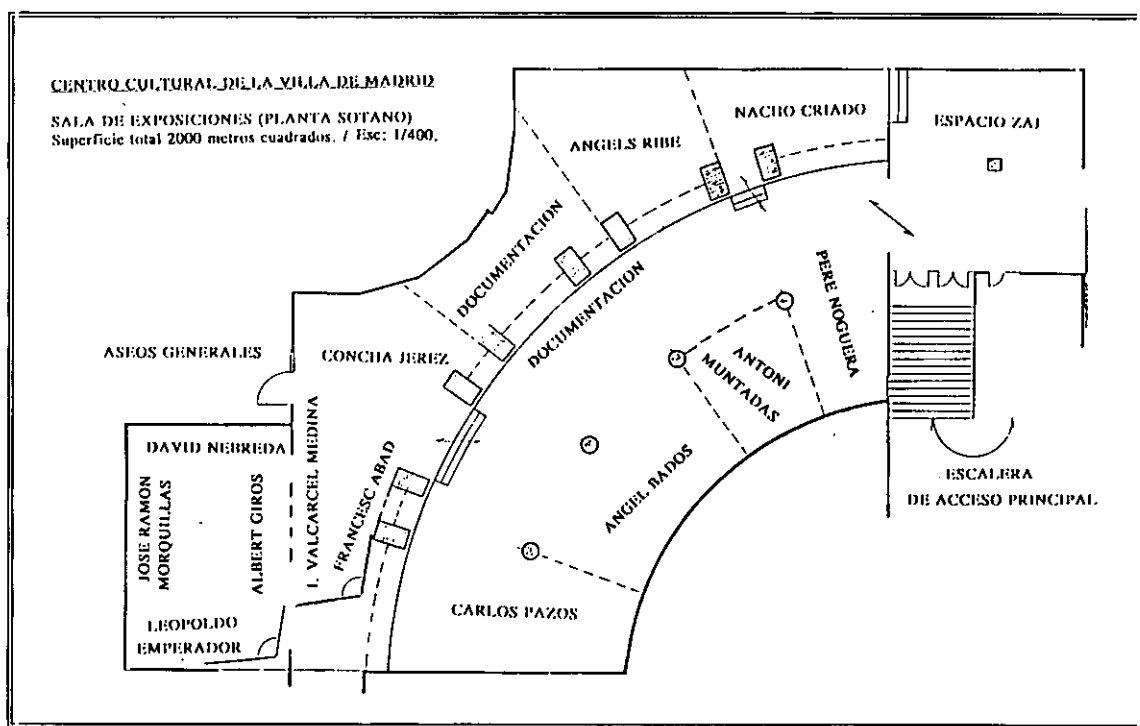
Dejando a un lado las bajas circunstanciales producidas por diferentes motivos ajenos a los deseos de los coordinadores de la exposición, como superposiciones del proyecto con otras exposiciones o incompatibilidades económicas, la tan polémica selección de los artistas se caracterizó, como hemos visto, por continuas inclusiones y exclusiones de los artistas participantes en las distintas secciones de la muestra. Es innegable que el criterio de selección de los artistas sufrió

---

<sup>84</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

cambios frecuentes en sus directrices, cambios que se transparentan en la estructura de *Fuera de Formato*. En repetidas ocasiones los artistas eran trasladados de una sección a otra según circunstancias personales de ellos mismos o a causa de una nueva orientación de la muestra, generando una disposición con fronteras entre las distintas secciones que hoy, ante la multiplicidad de estilos cuyos límites han terminado por desvanecerse, resulta ciertamente ambigua.

### Plano general de la muestra *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.



Finalmente, la exposición *Fuera de Formato* quedó dispuesta en cinco secciones: *Instalaciones*, con la presencia de Nacho Criado, Concha Jerez, Angels Ribé, Carlos Pazos, Antoni Muntadas, Angel Bados y Pere Noguera; *Intermedia*, con la participación de Francesc Abad, Leopoldo Emperador, Albert Girós, José Ramón Morquillas, David Nebreda e Isidoro Valcárcel Medina; + *zaj*, un espacio exclusivo



destinado a mostrar obras de sus tres integrantes, Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti; la sección *Performance*, desarrollada en los primeros días posteriores a la inauguración de la muestra en la que participaron Nacho Criado, el grupo zaj, Pere Noguera, Carlos Pazos y Pedro Garhel; y la sección *Monográfica*, compuesta por documentación de trabajos retrospectivos del Atelier Bonanova, Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Joan Rabascall, Francesc Torres y Jaume Xifra.

Dejando al margen el espacio dedicado a las obras del grupo zaj, la sección *Monográfica* y la de *Instalaciones*, que presentaban fundamentalmente lo prometido en su título, y también la sección *Performances*, en la cual se recogió un conjunto de trabajos pertenecientes a distintas modalidades del arte de acción, es en el contenido de la sección de *Intermedia* donde encontramos mayor confusión, en concreto con respecto a los trabajos de José Ramón Morquillas e Isidoro Valcárcel Medina, cuyo resultado no corresponde a la verdadera temática de este apartado.

La sección de *Intermedia* fue creada para incluir a aquellos artistas que si bien no trabajaban de manera directa la instalación, sus trabajos *revelaban cierto carácter ambiental*<sup>85</sup>. Con este motivo se contactó con una serie de artistas cuya presencia se consideraba oportuna en el conjunto de la muestra y se solicitó de ellos una pieza, ya realizada, representativa de su trayectoria personal.

---

<sup>85</sup>Dossier de la muestra *Fuera de Formato*. Archivo de Concha Jerez.

El trabajo presentado por Isidoro Valcárcel Medina, sin embargo, poco tiene que ver con esta materia y mucho, en cambio, con el arte de acción; es decir, a pesar de que Valcárcel Medina utilizó, como veremos, objetos (libros y urnas), que ocupaban un espacio de la sala, estos sólo funcionaban como elementos físicos que daban soporte a su acción y el espacio ocupado no ejercía función alguna en la obra excepto por su condición de ser uno de los más transitados en el recorrido general de la muestra.

Por otra parte, la superficie ocupada por la obra de José Ramón Morquillas era fundamental en su desarrollo, es decir, el espacio funcionaba como soporte inseparable e imprescindible de la representación de su idea. Si a ello añadimos que su trabajo cumplía el requisito de especificidad estipulado desde un principio como condición por el apartado de *Instalaciones*, nos encontraremos con que su proyecto estaría conceptual y formalmente más cercano al objetivo de esta sección y no al de la sección de *Intermedia* donde fue ubicado.

Es obligado comentar que los artistas eran incluidos en las secciones no por la obra concreta que iban a presentar sino por un seguimiento de su trayectoria, o incluso, siguiendo un interés por representar varios puntos del territorio español, en base a su origen geográfico, con lo que la improvisación de cada artista pudo ser causa decisiva de cierta incoherencia que envuelve la disposición de las obras según su naturaleza específica en relación con las condiciones concretas bajo las cuales fueron solicitadas.

Pero quizá no es la desconcertante estructura de la exposición tan grave como el hecho de que esta indeterminación no se equilibrara con un hilo conductor que dirigiera a los espectadores por las salas, aprovechando la ocasión para presentar, documentar y, en definitiva, como expone claramente Teresa Camps, lograr un acercamiento del trabajo del artista conceptual a un previsible público carente de información pero quizá no tan previsiblemente numeroso: *Mi impresión del resultado final de la muestra fue decepcionante: caótica, incongruente, desordenada y desinformada. Siempre había pensado que una muestra de estas características, sin demasiados precedentes y sin un público habituado requería altas dosis de información y de pedagogía; hacía falta "explicar" correctamente para que se pudiera, si no aceptar este tipo de práctica artística, al menos "entender" y "comprobar" su existencia. Ya antes de abandonar el proyecto, y casi desde el primer momento, tuve una cierta idea de su montaje: tanto el catálogo como sobre todo la exposición debían ser muy claros, evidenciar, explicar a la gente que este arte existía y era igualmente válido, que ahí estaban las trayectorias personales de los artistas para afirmarlo, que no había que tener miedo...*<sup>86</sup>.

Las secciones se presentaron bajo una terminología dada a confusiones si atendemos al contexto de los años ochenta, y sin aclaraciones previas o descripciones de su contenido. En general, las obras se mostraron de una forma inconexa y poco didáctica, sin explicaciones, cuando realmente el deseo de introducir a los asistentes

---

<sup>86</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

a la muestra en las diversas líneas del trabajo que se estaba realizando al margen del soporte tradicional, como nos comenta Isidoro Valcárcel Medina, fue siempre uno de los objetivos principales de *Fuera de Formato*: *El error de planteamiento lo he recogido a lo largo de conversaciones con visitantes despistados, ofendidos, interesados o inquietos que necesitaban y querían saber. Qué gran oportunidad se ha perdido. /.../ la gran mayoría se sintió engañada, y, dado que no se pretendía engañarla sino todo lo contrario, los organizadores estaban obligados, como mínimo, a decirle: "Oiga, que no es para tomarle el pelo, sino para...." <sup>87</sup>.*

Cierto es que la polémica interna en la propia organización afectó evidentemente al criterio de selección generando un ambiente de opiniones encontradas, de inquietudes nacionalistas, de compromisos preconcebidos y en general un ambiente poco apropiado a la libertad de decisión y a la objetividad, en el cual la propia naturaleza de las obras perdían paulatinamente su protagonismo. Igualmente estas circunstancias fueron, posiblemente, la causa indirecta de las alteraciones continuas y de la frustración de la mayoría de las interesantes iniciativas planteadas durante la evolución de *Fuera de Formato*<sup>88</sup>.

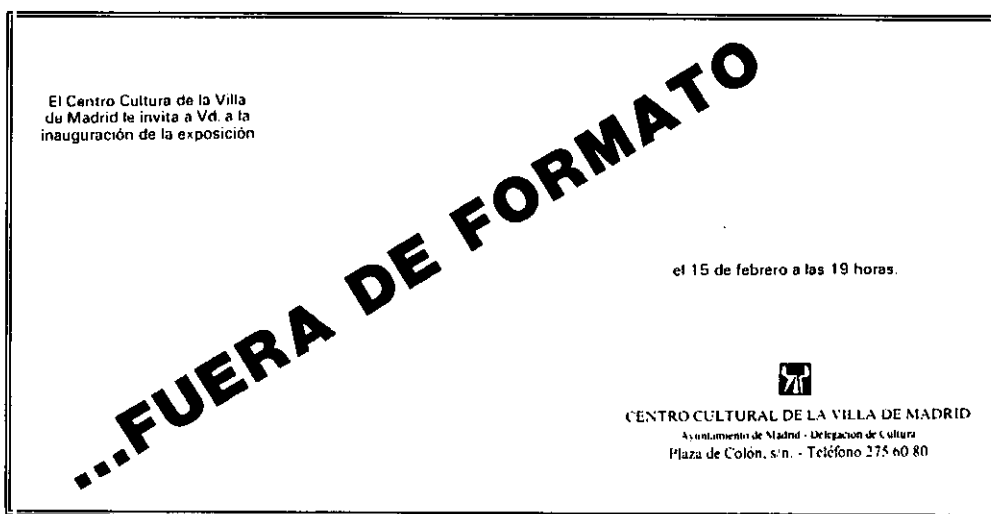
---

<sup>87</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Análisis de los resultados de la acción en Fuera de Formato*, 1983. Archivo de Concha Jerez.

<sup>88</sup>La mesa redonda previa aclaratoria de conceptos o las *Entrevistas* con los artistas, hubieran servido de gran ayuda para que la exposición se hubiese convertido en estímulo directo en favor del conocimiento y difusión de la actividad conceptual de la época descrita.

Sin embargo, si bien es necesario contemplar el pasado desde una mirada actualizada que nos advierta de los cambios producidos, afortunadamente, dentro del desarrollo cultural particular de nuestro país, es de justicia, por otra parte, obrar sin perder de vista el entorno. Por ello no está en el ánimo de esta investigación recrear discordias particulares fuera de contexto ni sus posibles consecuencias, sino el conjunto de una muestra clave para el estudio de un momento muy particular dentro de la trayectoria del arte conceptual y de sus diferentes disciplinas, que se presentan, ante la adversidad de un momento eminentemente pictórico, con nuevas perspectivas, y en la cual pesa más la calidad de la obra expuesta por sus participantes que las incorrecciones, ausencias o ambigüedades en la ubicación de los proyectos.

### **Invitación a la exposición *Fuera de Formato*.**



Así pues, si bien en interés de un mayor rigor objetivo se ha resuelto la reconstrucción de *Fuera de Formato* siguiendo fielmente la

estructura real de la exposición<sup>89</sup>, se ha considerado necesario hacer previamente un breve comentario sobre sus apartados en base a su contenido y desde una perspectiva actualizada.

---

<sup>89</sup> Dado que en la propia muestra la sección *Monográfica* se integraba por obras cuyo soporte específico era el papel, es, junto con las páginas destinadas a reproducir los proyectos de las obras en las secciones de *Instalaciones* e *Intermedia* aparecidas en el catálogo y algunas de las páginas de + *zaj*, la única sección del mismo que guarda una correspondencia con los trabajos presentados en las salas del Centro Cultural. En base a estas circunstancias, no se estima en modo alguno necesaria la reproducción particular de cada una de las obras presentadas en esta en la sección -accesibles en cualquier monografía de estos artistas- sino exclusivamente alguna imagen representativa y específica de la sección documental de *Fuera de Formato*.

## 1. Monográfica

La sección *Monográfica* estaba formada por los artistas que no intervenían en la exposición con obra físicamente presente. Consistía en una aportación de material documental representativo de su trabajo cuya intención fundamental era la difusión de un pasado conceptual repleto de actividades popularmente desconocidas. Así, esta visión retrospectiva se planteaba como una buena oportunidad para hacer balance de la obra desarrollada en la década anterior en favor de la presentación y comprensión de un periodo distinto que se manifestaba en los ochenta marcado por nuevos intereses y nuevas preocupaciones.

Obras de Joan Rabascall (detalle), sección *Monográfica*.





Obras de Jaume Xifra (detalle), sección *Monográfica*.



Componían esta sección: Francesc Torres, Jaume Xifra<sup>90</sup>, Joan Rabascall, Eulàlia, el Atelier Bonanova, cuya aportación consistió en un amplio despliegue de documentos vinculados a la red internacional de Mail Art, y, por último, Eugènia Balcells que contribuyó con un *dossier* exhaustivo que incluía trabajos hasta 1982, ordenados cronológicamente e incluso, en palabras de la propia Eugènia Balcells, indicando el sistema de instalación del mismo: *Envío un dossier que yo llamo "Sólo información" que consta de 80 páginas*

---

<sup>90</sup>En la sección de J. Xifra se incluían algunas de sus obras en torno a la reivindicación de la fiesta ritual como actividad popular, como *Ritual* o *Memorial*, realizadas en colaboración con Miralda, D. Selz y J. Rabascall, componentes todos ellos del grupo llamado *Els Catalans de París* por su intensa actividad en París desde finales de los sesenta hasta mediados de los setenta.



*numeradas y ordenadas cronológicamente que incluyen fotocopias en color y blanco y negro de trabajos desde 1971 hasta 1982. Como veis la primera página indica la colocación de esta información en la pared*<sup>91</sup>.

El material presentado, colocado sobre paneles, mesas y vitrinas que formaban una zona exclusiva de documentación estaba integrado por fotografías, publicaciones, carteles y textos de las actividades más relevantes en la trayectoria de estos artistas hasta ese momento y en algunos casos, como explica Jaume Xifra, incluso se exponían directamente los propios catálogos: *El catálogo de Ear-le-Duc, si conviene, puedes soltarlo en páginas para colocar en las vitrinas*<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup>Eugènia Balcells, carta enviada a Concha Jerez, Nueva York, 27 de octubre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

<sup>92</sup>Jaume Xifra, carta enviada a Concha Jerez, París, 16 de octubre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

## II. *INSTALACIONES*

En la sección de *Instalaciones de Fuera de Formato* no existía una voluntad de reconstrucción histórica, (recordemos que desde un principio todas las instalaciones habían sido encargadas especialmente para la ocasión), ni tampoco un deseo de agrupar a los participantes convocados a esta sección a través de lazos generacionales, grupales o estéticos; esta sección se organizó a través de una afinidad común por la instalación en el trabajo de ciertos artistas con el objetivo de presentar la actualidad de la situación del arte conceptual y de sus posibilidades de trabajo adecuadas al contexto de la década de los ochenta.

En base a estos planteamientos no se puede hablar de conexiones sino únicamente de una coincidencia en el planteamiento de su trabajo cercano a la instalación, cuya práctica, nos dice Angel Bados, *supone una implicación de la obra con el lugar socio-cultural y con el lugar de actuación o el espacio expositivo*<sup>93</sup>. Así pues, teniendo como único nexo entre ellos la utilización del contexto espacial y temporal como soporte fundamental de sus obras, la sección de *Instalaciones* nos presenta la obra de Angel Bados, Nacho Criado, Concha Jerez, Antoni Muntadas, Carlos Pazos, Pere Noguera<sup>94</sup> y Angels Ribé.

---

<sup>93</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Bilbao, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>94</sup>Las acciones operadas durante la *performance Sol/Suelo* de Pere Noguera materializaron su propia instalación presentada en *Fuera de Formato*. De esta manera el análisis formal del contenido total de su trabajo se ha localizado en el apartado *Performances*.

Desde una implicación con el complejo contexto de *Fuera de Formato*, este apartado documental nos permite observar una calidad y una coherencia en las obras presentadas por estos siete artistas que hace que, tras trece años, no hayan perdido ni un ápice de actualidad estética ni, por supuesto, de interés documental; parece ser que lo único desaparecido, desgraciadamente, son las propias instalaciones.



## 1. *Instalación*

En una carta enviada seis meses antes de la inauguración de la muestra *Fuera de Formato*, Angel Bados avanzaba a Concha Jerez su intención de desarrollar su instalación de la forma más objetual posible, colocada en el suelo y referida a la línea de la pared, relacionando el total de las piezas en un tema único situado entre el signo y el símbolo: *Suelo acercarme a la realización "robando" sensaciones a la idea y de ese modo he procedido en esta ocasión /.../. Tendrá un carácter mínimo, constituida por elementos de distinta procedencia, objetos, materia, representación gráfica, articulados para determinar una "figura" situada en el terreno sutil que media entre el signo y el símbolo*<sup>95</sup>.

A pesar de que el proyecto, tal y como indican las propias palabras del artista, no es habitual en su proceso creativo, siguiendo el deseo de los organizadores de *Fuera de Formato*, éste realizó excepcionalmente dos bocetos a la instalación: */.../ Normalmente paso de la idea a la realización sin necesidad de estudios o bocetos previos; en las únicas ocasiones que he realizado proyecto se ha debido a su no realización física, sabía que comenzaba y terminaba en la fase gráfica*<sup>96</sup>.

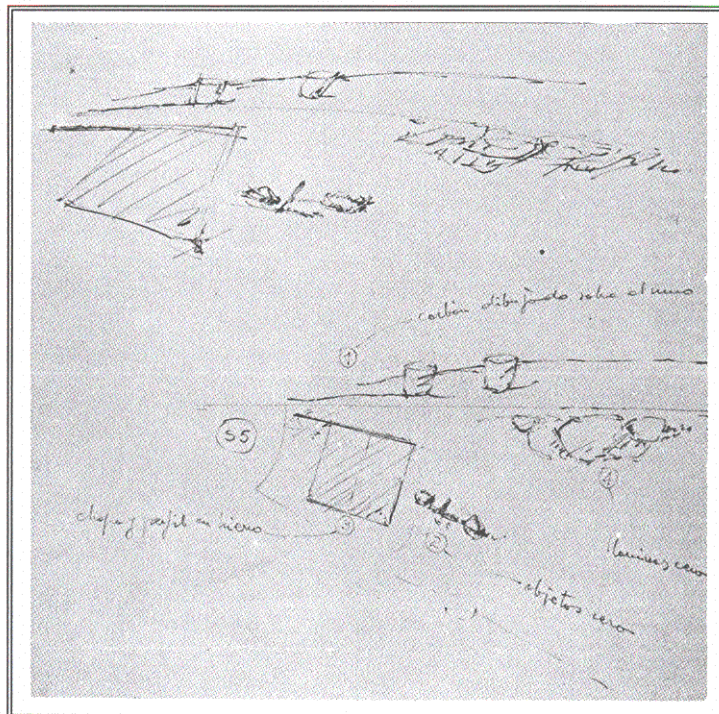
---

<sup>95</sup>Angel Bados, carta dirigida a Concha Jerez con motivo del envío del proyecto de la instalación a realizar en *Fuera de Formato*, Pamplona, 13 de agosto de 1982. Archivo de Concha Jerez.

<sup>96</sup>*Ibidem*.

En estos bocetos ya se hacen presentes de manera evidente dos problemas constantes en el trabajo de Angel Bados: el espacio y la virtud del signo que anticiparía el carácter más plano que volumétrico adoptado por la instalación de Bados para el Centro Cultural de la Villa.

### Instalación (proyecto), Angel Bados, 1983.

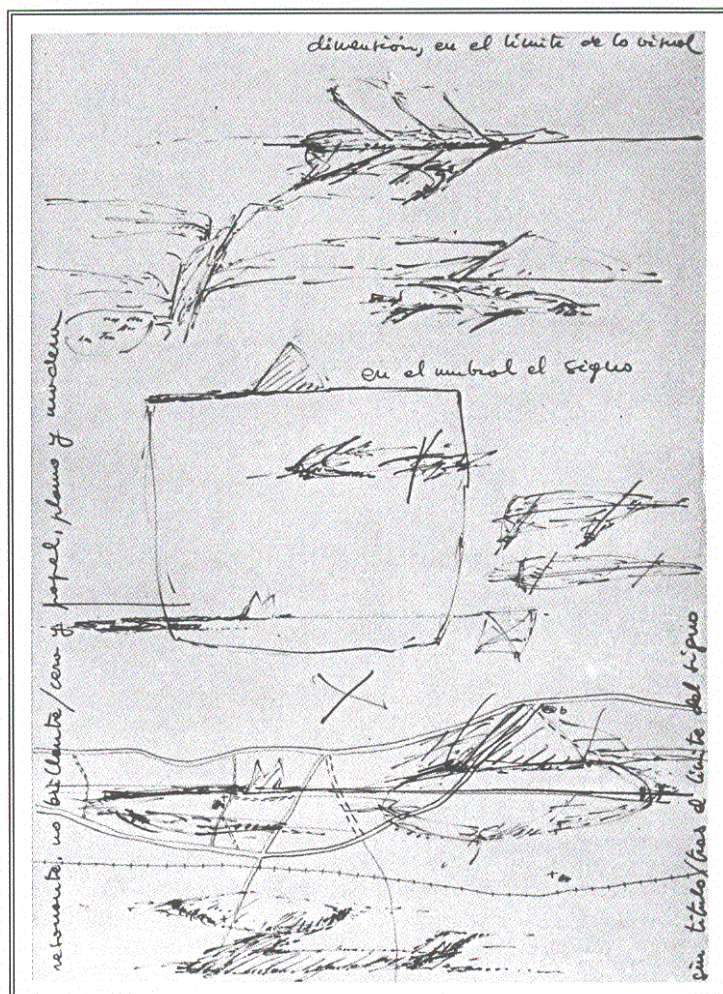


Siguiendo las descripciones de este artista específicas a su trabajo en *Fuera de Formato*, nos encontramos propiamente con la representación de un paisaje: *Formalmente se trataba de un paisaje; realmente mis piezas siempre forman un paisaje que funciona no como tema sino como motivo para representar una vivencia propia dentro del espacio de la naturaleza, el cual actúa como recipiente. /.../ En definitiva se trataba de evocar un paisaje a través de las*



*láminas de cera apoyadas en piedras y de la línea del horizonte que regulaba la idea del paisaje a través de los vasos*<sup>97</sup>.

### Instalación (proyecto), Angel Bados, 1983.



<sup>97</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Bilbao, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*)



Instalación (detalle), Angel Bados, 1983.



Ciertamente el paisaje representado constaba de materia y signo: láminas de cera virgen apoyadas sobre piedras generando series y una extensión del espacio al muro del que brotaba una línea del horizonte: */.../ al fondo, sobre la pared, tracé una línea del horizonte y unos vasos dibujados a carbón referidos a esa idea de recipiente antes expuesta; finalmente, en el extremo del propio horizonte una punta de flecha de madera y cobre como generadora del sentido total de la*

*pieza*<sup>98</sup>. Los postulados de Beuys se conjugaban con la poética espacio-temporal de Oteiza envolviendo de misticismo a ese espectador que se manifiesta cómplice en el trabajo de Angel Bados, el cual exige algo más que una visión estática de su obra: *Para mí el espectador siempre es el compañero de viaje, el cómplice. /.../ el espectador es el otro con quien dialogo, charlo y problematizo*<sup>99</sup>.

Quizá es precisamente su preocupación por la respuesta del espectador la única conexión del trabajo actual de Angel Bados con el realizado en 1983 que, según el propio artista, sucedió *siguiendo fundamentalmente un interés por someter al espectador a ese mecanismo*<sup>100</sup>. Ciertamente en la actualidad la aventura de Bados con el mundo de la instalación ya ha concluido; para este escultor, que hoy rechaza de pleno cualquier vínculo personal con el arte conceptual, sus experiencias fueron simplemente consecuencia de una búsqueda personal de soportes alternativos huyendo de los tradicionales de la escultura propuestos por el sistema cultural franquista; aunque como él mismo expresa, el planteamiento de ejecución en su trabajo no se ha alterado: */.../ finalmente me he dado cuenta de que las instalaciones son relaciones entre partes que se resuelven del mismo modo que una escultura*<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> *Ibidem.*

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ibidem.*



## 2. *Pasaje en Piscis*

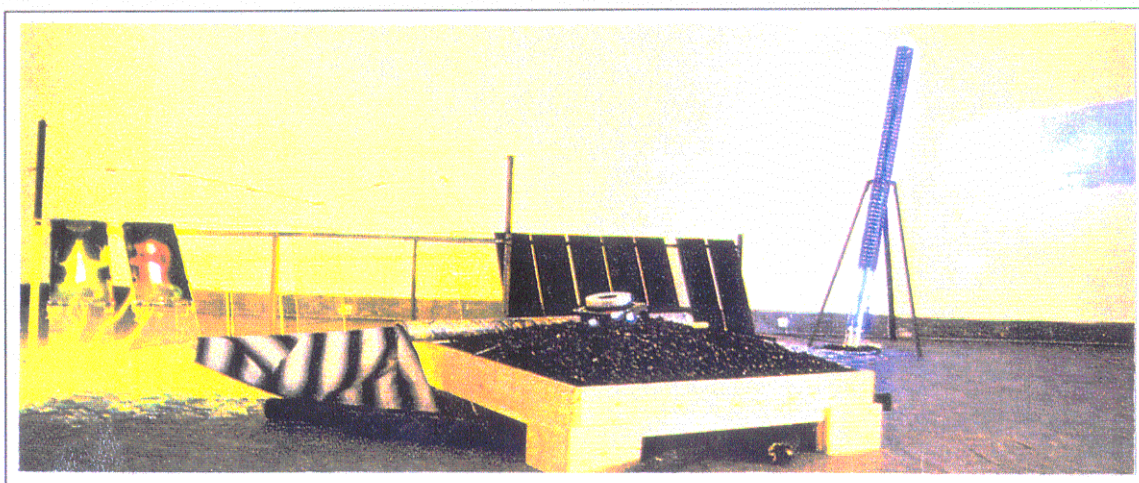
*Pasaje en Piscis* (proyecto), Nacho Criado, 1980-1983.



*Pasaje en Piscis*, la instalación que Nacho Criado realizó para *Fuera de Formato*, nace como proyecto tres años antes y se materializa en 1983 tras un proceso en el que la memoria y el tiempo, tal y como reflexiona el mismo Nacho Criado, contribuyen a dar coherencia en el desarrollo de sus piezas: *La inmaterialidad de Pasaje en Piscis*, su

*no realización, ha supuesto una progresión muy intensa en función de la memoria. De esta forma he fijado cantidad de piezas y he podido pasar de unas imágenes a otras manteniendo una coherencia. Mucha gente me pregunta, ¿dónde tienes toda esa obra de la que hablas?. Da la sensación de gran cantidad de obra y, sin embargo, mis trabajos no ocupan más de 60 metros cuadrados, una especie de "memoria en valise", la memoria empaquetada<sup>102</sup>.*

***Pasaje en Piscis (instalación), Nacho Criado, 1980-1983.***



En el trabajo de Nacho Criado la memoria y el tiempo se comportan como colaboradores de sus proyectos convirtiéndolos en auténticas obras procesuales que esperan impacientes el momento propicio de la materialización. Así, durante todo el proceso, la libertad y el rigor se amalgaman para dar frutos de gestaciones muy largas que, en palabras del artista, le permiten desarrollar el trabajo en una dimensión mental: *Hay que atender al comportamiento físico y mental de la obra; no haber realizado determinados proyectos no es*

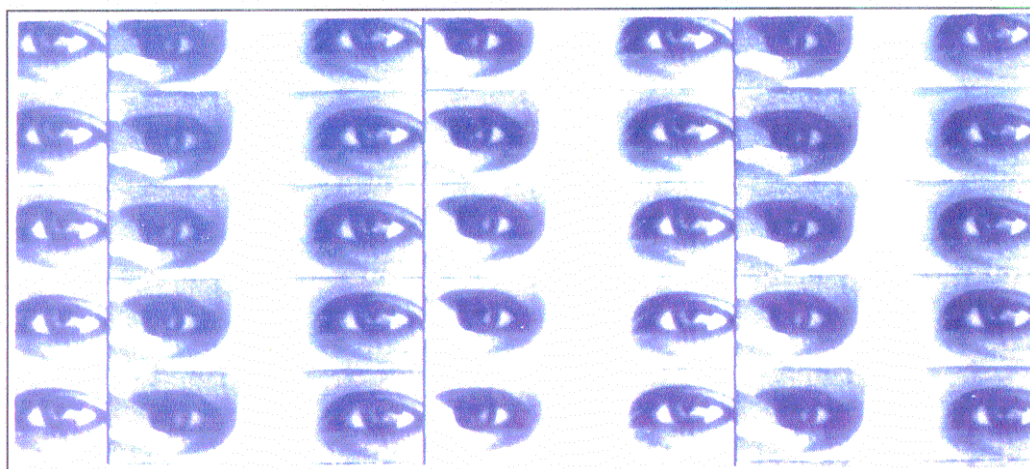
---

<sup>102</sup>Nacho Criado, *Cartógrafo de la memoria*, entrevista realizada por Fernando Castro Flórez, *El Urogallo*, noviembre de 1993, págs. 16-27.



algo negativo porque me ha permitido que desarrolle otras áreas, las descripciones, progresar desde la obra en su dimensión mental. He aprendido a vivir la obra sin realizarla<sup>103</sup>.

***Pasaje en Piscis (detalle, ojos de Isabel), Nacho Criado, 1980-83.***



Por otra parte, en *Pasaje en Piscis*, el cristal, elemento constante a lo largo de la trayectoria de este artista, aparece esta vez para capturar en su distorsionador reflejo la mirada de múltiples *ojos de Isabel* que se muestran involuntariamente detenidos y fragmentados. La fragilidad y transparencia del cristal son aquí tan significativas como la ambigua objetualidad de un material translúcido y de su reflejo, tornándose para Nacho Criado en imágenes transparentes que sugieren también la opacidad de la materia que retienen: *El cristal es "memoria mínima", el espejo llevado a sus últimas consecuencias, te absorbe, cuando hay poca luz te incorporas a él en el reflejo. En el cristal se presentan, en suspensión imágenes que quedan extremadamente individualizadas*<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> *Ibidem.*



*Pasaje en Piscis* (detalle), Nacho Criado, 1980-1983.

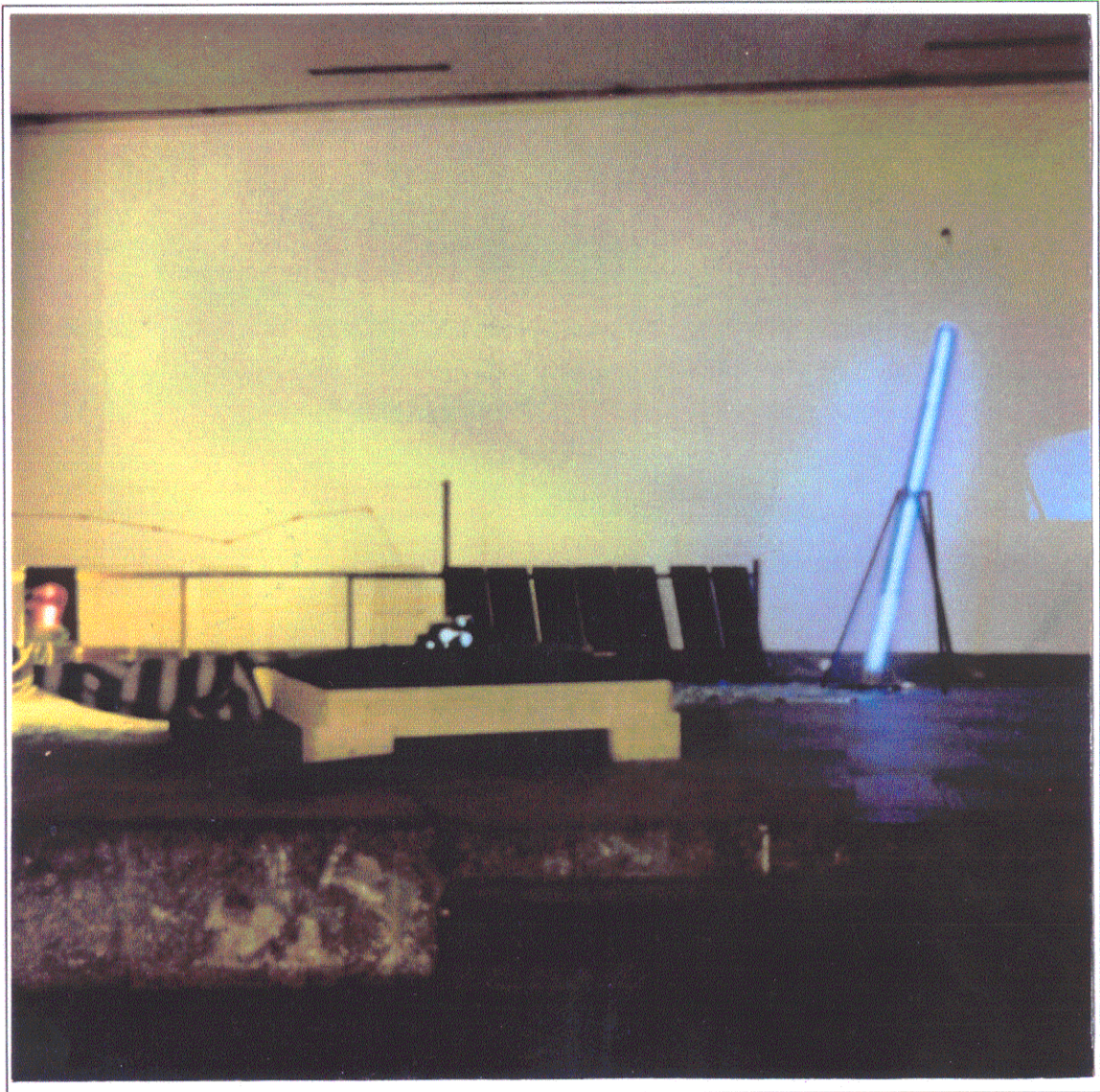


Ciertamente en las obras de Nacho Criado, como en *El Gran Vidrio* de Duchamp, encontramos una peculiar relación con el tiempo, el espacio y los materiales. No obstante, a pesar de que es fácil encontrar referencias a Duchamp o Beuys, la visión personal de Nacho Criado hace que no se pueda hablar de influencias sino más bien de afinidades de planteamiento o de entusiasmo hacia el desarrollo del trabajo de otros artistas. En definitiva, *Pasaje en Piscis*, una de las instalaciones más complejas realizadas por Nacho Criado, se nos presenta como todo un engranaje virtual en el cual la idea de lejanía en el tiempo no le hacen prescindir a su autor de problemas



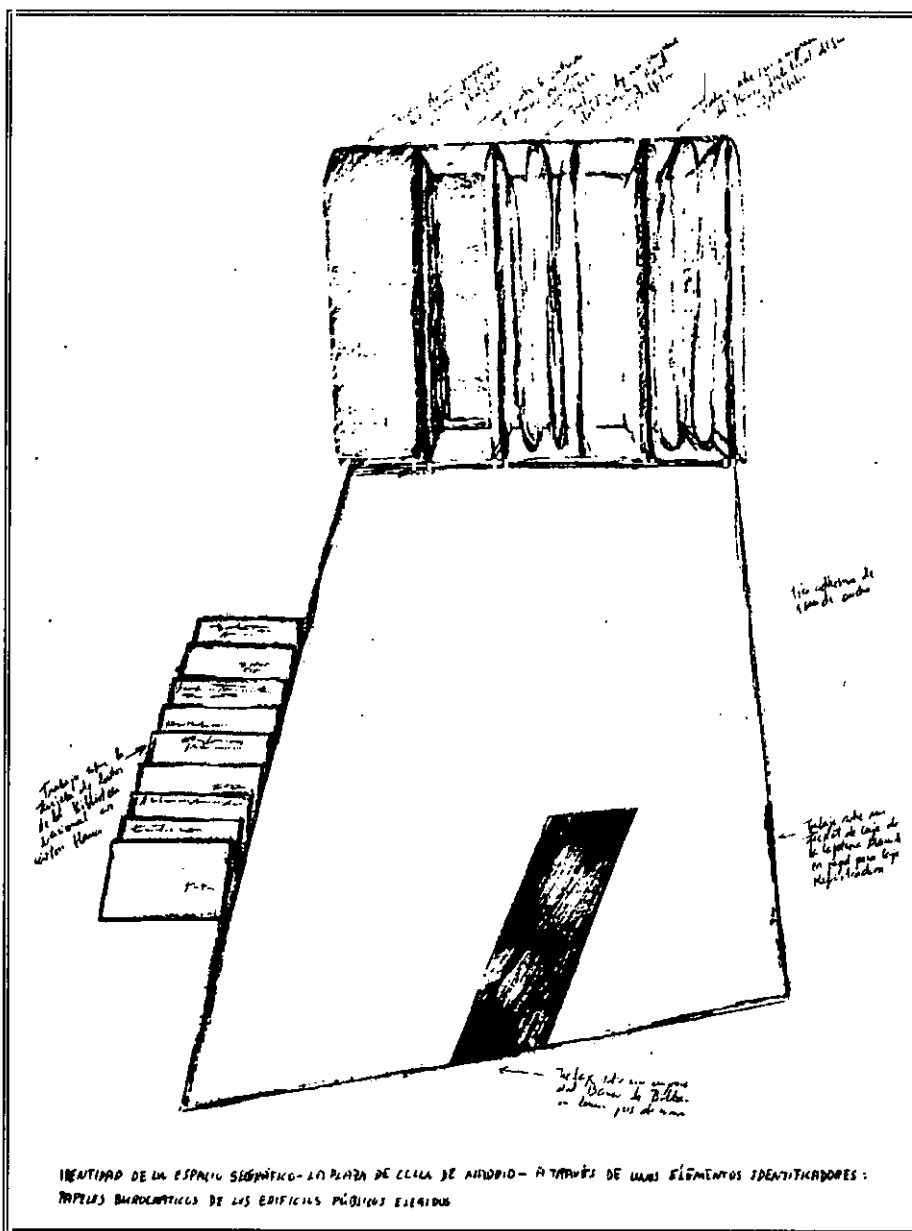
formales y espaciales que, desde un visión personal, resuelve coherentemente jugando con la capacidad física y simbólica inherente a los materiales que utiliza.

***Pasaje en Piscis* (instalación), Nacho Criado, 1980-1983.**



### 3. *Identidad de un espacio geográfico*

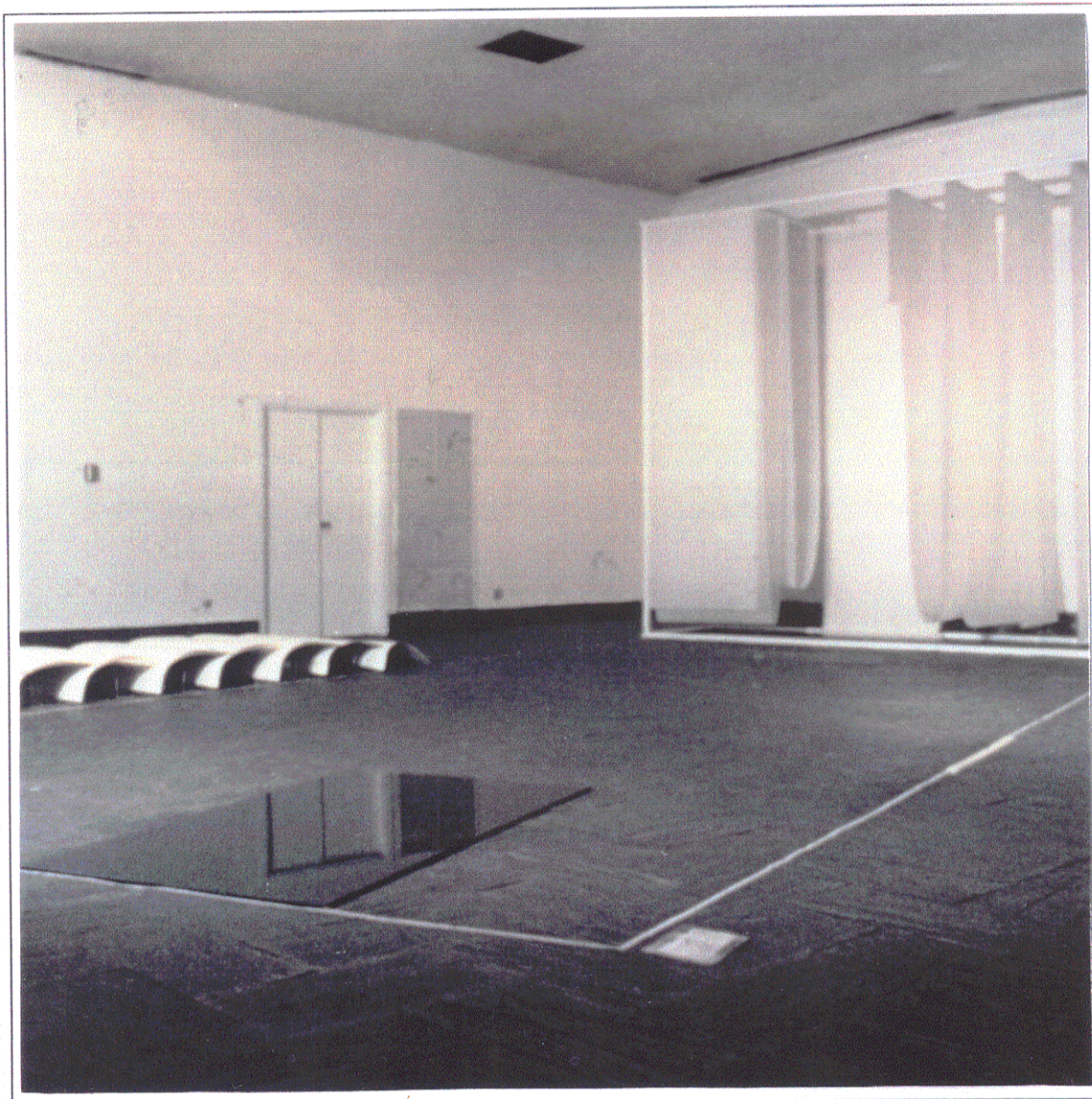
*Identidad de un espacio geográfico - la Plaza de Colón de Madrid - a través de unos elementos burocráticos identificadores de los límites del mismo (proyecto), Concha Jerez, 1983.*





Para Concha Jerez una instalación *se trata de una obra realizada a partir de y para ese espacio concreto*<sup>105</sup>.

*Identidad de un espacio geográfico - la Plaza de Colón de Madrid - a través de unos elementos burocráticos identificadores de los límites del mismo (instalación), Concha Jerez, 1983.*



---

<sup>105</sup>Concha Jerez, *Retorno a la memoria*, catálogo, Sala de la Caja de Ahorros, Pamplona, 1983.

Concha Jerez, en su instalación *Identidad de un espacio geográfico* realizada para *Fuera de Formato*, trata de situarse en el lugar donde se propone instalar su obra y proveerse del material que éste pueda proporcionarle.

Siguiendo un método *duchampiano* relacionado íntimamente con el *objeto encontrado*, Concha Jerez busca la interpretación de la idea a través del carácter activo de los materiales, registrando, tal y como se evidencia en su propia descripción, referencias coherentes con la historia del espacio propuesto: *La instalación constaba de cinco tipos de elementos: cuatro correspondientes a los cuatro límites de la plaza y uno que era a escala la línea representativa de los límites del espacio de la misma.*

*La zona Norte de la plaza estaba integrada por trabajos a partir de impresos de los tres bancos (de Rumasa, entonces) situados en ese lugar y sobre el ticket de entrada al Museo de Cera.*

*En el lado Este había un trabajo sobre un ticket de la cafetería Manila. En el Oeste aparecía una obra sobre la tarjeta de lector de la Biblioteca Nacional. Finalmente, en el sector Sur había un trabajo sobre un impreso sobre el Banco de Bilbao.*

*Por lo que respecta al Norte, Oeste y Este de la plaza, se trataba de obras realizadas siguiendo diversos criterios aleatorios. Sin embargo, el trabajo de la zona sur era una transcripción del impreso original realizado en la parte de abajo de una luna gris que descansaba sobre el suelo gris, de tal modo que se veía más el reflejo de la persona que*



*se acercaba a él que el propio trabajo. Todo ello era absolutamente intencional*<sup>106</sup>.

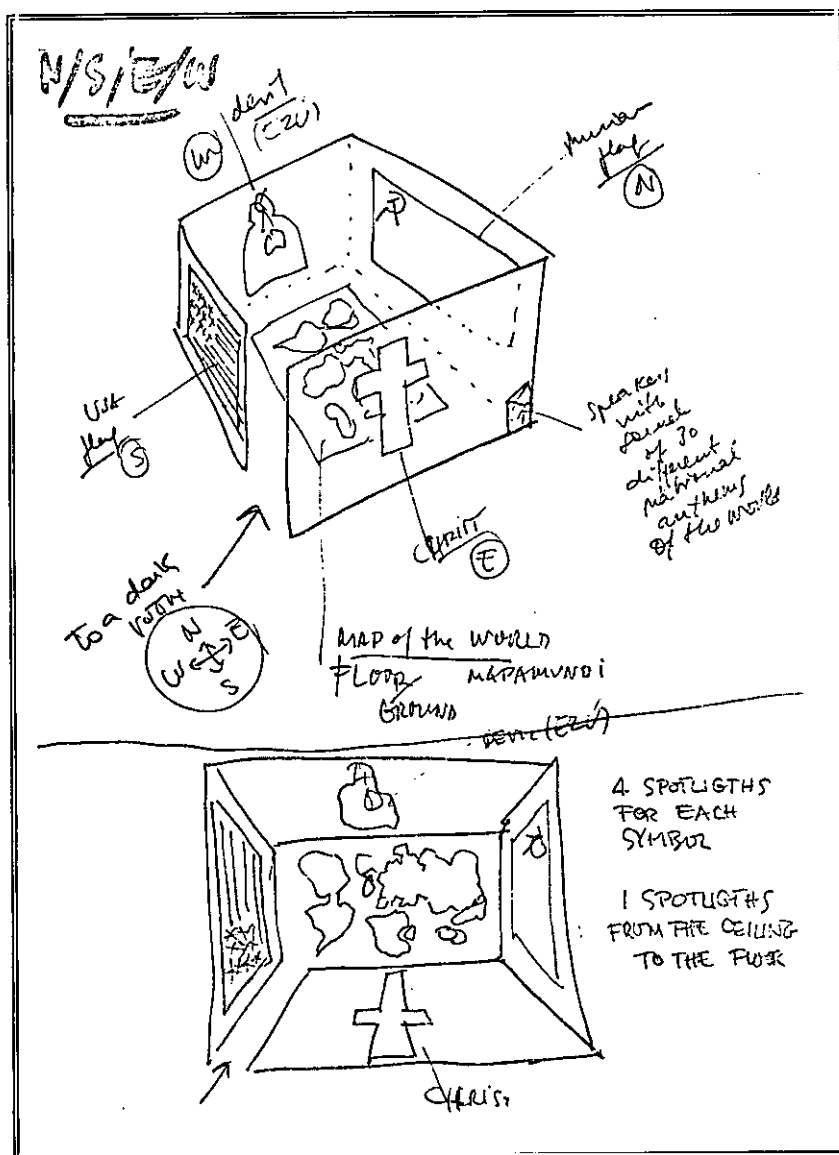
En una reflexión sobre la integración arte-vida Concha Jerez parte del objeto cotidiano en una lucha por incorporar al espectador a su obra. Así, utilizando el efecto del reflejo del cristal, en el que el espectador se ve a sí mismo inserto en su instalación, le hace participar en una experiencia que se desarrolla entre el signo y el símbolo logrando un discurso coherente de intensa carga narrativa.

---

<sup>106</sup>Concha Jerez, *Sinfonía de las 40 cartas: arquitectura inútil*, catálogo, Galería Nicanor Piñole, Gijón, 1984.

#### 4. N.S.E.O.

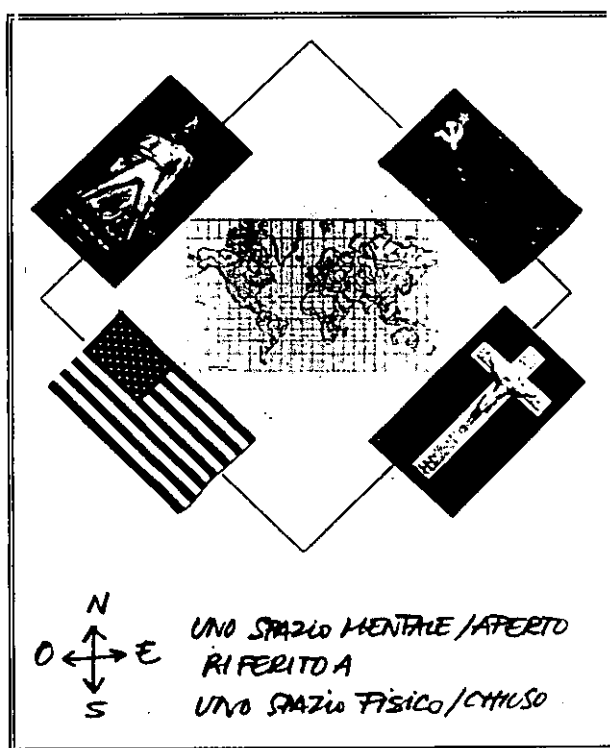
N.S.E.O. (proyecto), Antoni Muntadas, 1976-1983.



N.S.E.O., la obra que Muntadas presentó en la exposición *Fuera de Formato*, se muestra como un precedente claro de una línea de trabajo en la que Muntadas ha dirigido de forma constante sus reflexiones en torno a cuestiones como la subjetividad y la

objetividad<sup>107</sup>. Ciertamente, en trabajos como *Between the frames* de 1983, *On Subjectivity* de 1978, *La Televisión* de 1981, etc., encontramos muestras significativas en las cuales la crítica a la subjetividad se aparece a través de una apasionada investigación de los *media* y de sus influencias sociales.

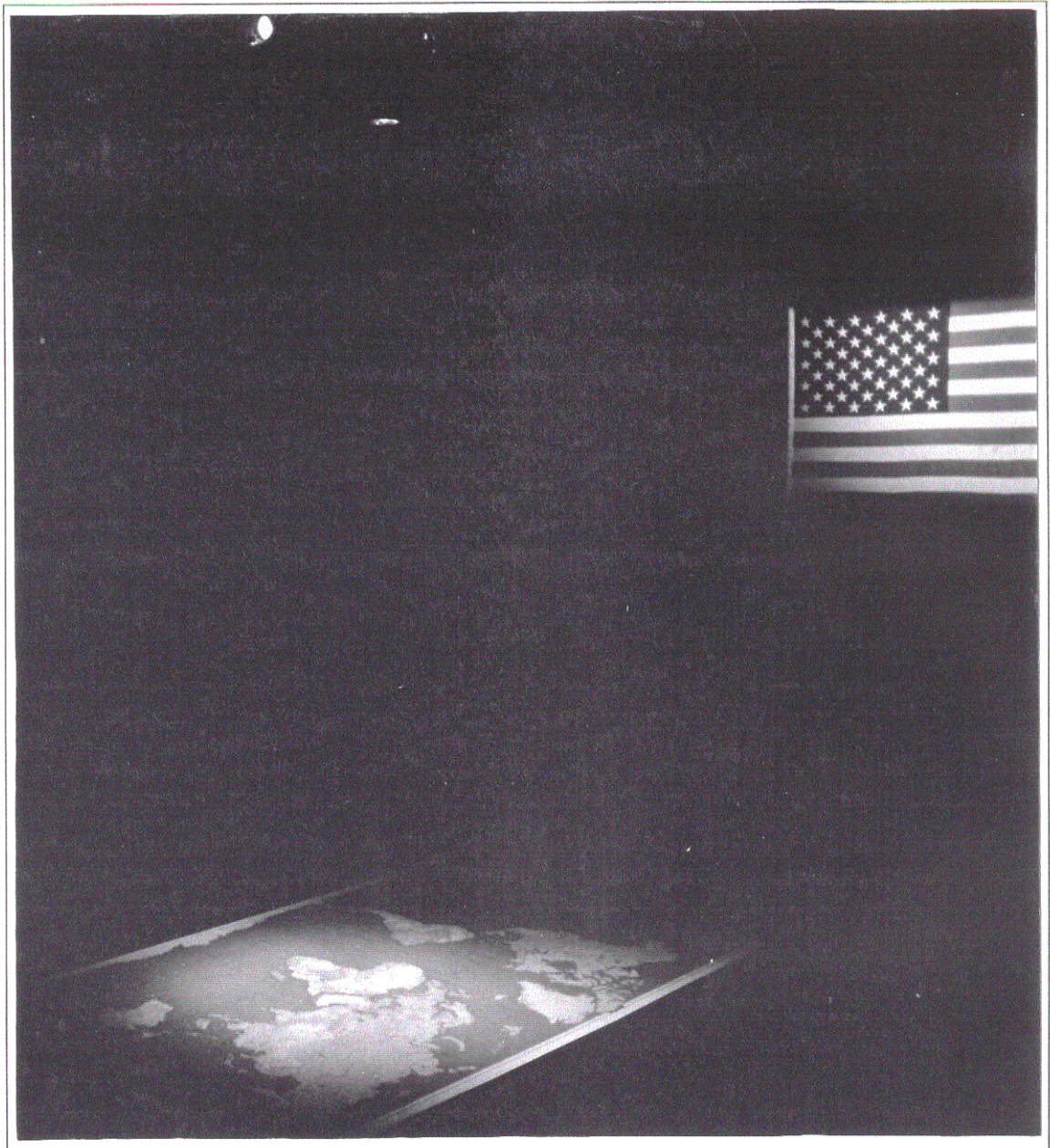
**N.S.E.O (proyecto), Antoni Muntadas, 1976-1983.**



En *N.S.E.O.* el espectador se encontraba sobre un mapa del mundo colocado en el suelo, en el centro de la sala, y en cada una de las paredes aparecía una referencia o símbolo: la bandera rusa se enfrentaba a la americana y un ídolo brasileño lo hacía a un crucifijo.

<sup>107</sup>*N.S.E.O.*, como ya se ha comentado, se había mostrado en la Bienal de Venecia de 1976; sin embargo en base a su repercusión internacional y a que nunca había sido visto en España, fue la única excepción que se hizo con respecto a la originalidad requerida por la organización de *Fuera de Formato* para las obras de la sección de *Instalaciones*.

*N.S.E.O. (detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983.*



De esta forma el artista retaba al espectador incitándolo a despertar y obligándolo a situarse en la sociedad en la que vivimos y a tomar partido; es decir, se invitaba al espectador a colocarse en el centro de una estancia sellada con cuatro paneles desde los cuales recibía estímulos contrarios, planteándose así, tal y como se expresa en el proyecto de Muntadas reproducido en el catálogo de *Fuera de*

*Formato, una lectura abierta en un contexto cerrado: Un espacio mental abierto referido a un espacio físico cerrado.*

Ya desde los setenta, en sus experiencias con los *subsentidos*<sup>108</sup>, Muntadas trata de experimentar con el público de forma física y directa creando situaciones de búsqueda donde el espectador juega un papel fundamental: *Mi obra no es crítica "per se", trata de cuestionar o abrir nuevas vías*<sup>109</sup>. Así, en *N.S.E.O.* el artista estimula en directo al espectador brindándole la oportunidad de meditar sobre el contexto propuesto, intenciones que se reflejan perfectamente en las palabras con las que el propio Muntadas reflexiona sobre el planteamiento general de su trabajo: *A mí siempre me ha interesado que el trabajo sea un desafío y provoque una situación que haga pensar*<sup>110</sup>. El espacio estaba oscuro y únicamente cinco puntos de luz iluminaban por una parte los cuatro símbolos ideológicos que funcionaban como mensajes estáticos y, por otra el centro de la sala propuesto como lugar idóneo de observación. De esta forma el espectador, colocado en el centro de la sala, sobre el mundo como encuentro con la objetividad y frente a uno de los cuatro mensajes ofrecidos o como mucho ante dos de ellos, se encuentra físicamente incapacitado para observar la realidad desde todos los puntos de vista al mismo tiempo y así, tal y como expresa Muntadas, se suscita una reflexión sobre la subjetividad que provoca la información parcial de la realidad: */.../ si*

---

<sup>108</sup>*Sobre los subsentidos*, catálogo, Galería Vandrés, Madrid, 1971.

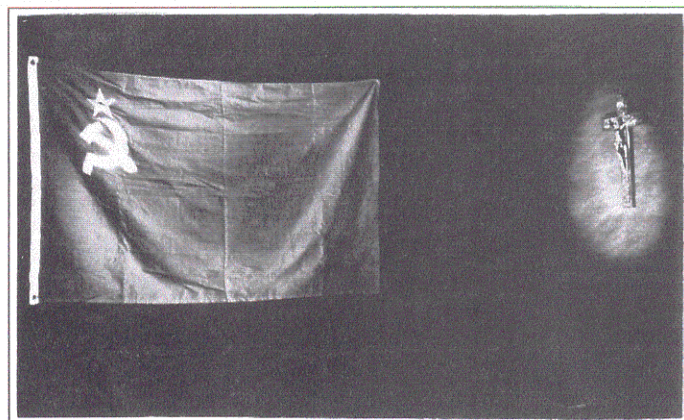
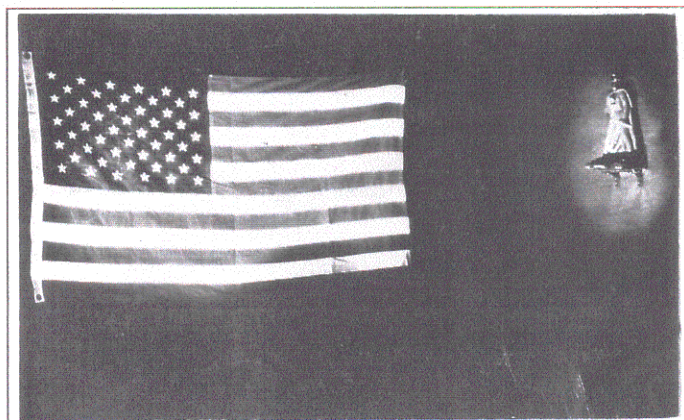
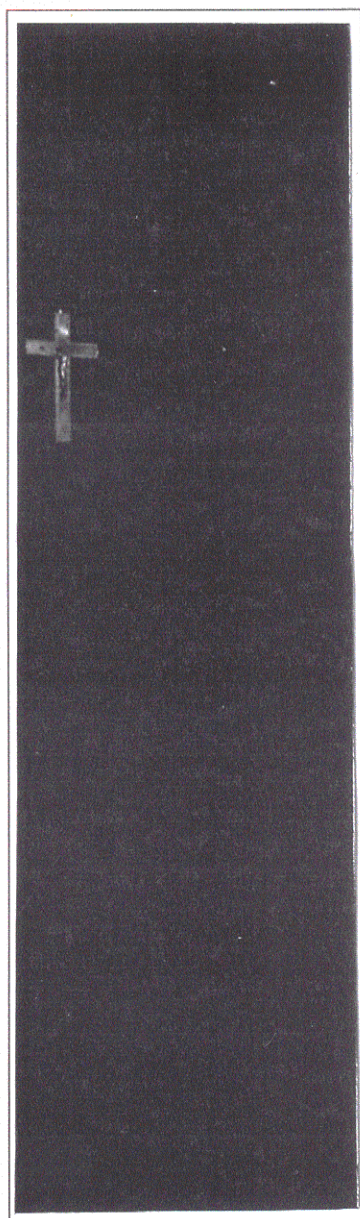
<sup>109</sup>Antoni Muntadas, *Del lado oculto*, *Lápiz*, entrevista realizada por Gloria Collado, n° 103, mayo de 1994, págs. 24,33.

<sup>110</sup>Antoni Muntadas, *Experiencias de un outsider*, entrevista realizada por Carlos Giménez, *Lápiz* n° 48, marzo de 1988, págs. 22-28.



*tienes un fenómeno y una persona lo ve de una determinada manera, no tiene más que un punto de vista de esa situación*<sup>111</sup>.

**N.S.E.O. (detalles), Antoni Muntadas, 1976-1983.**



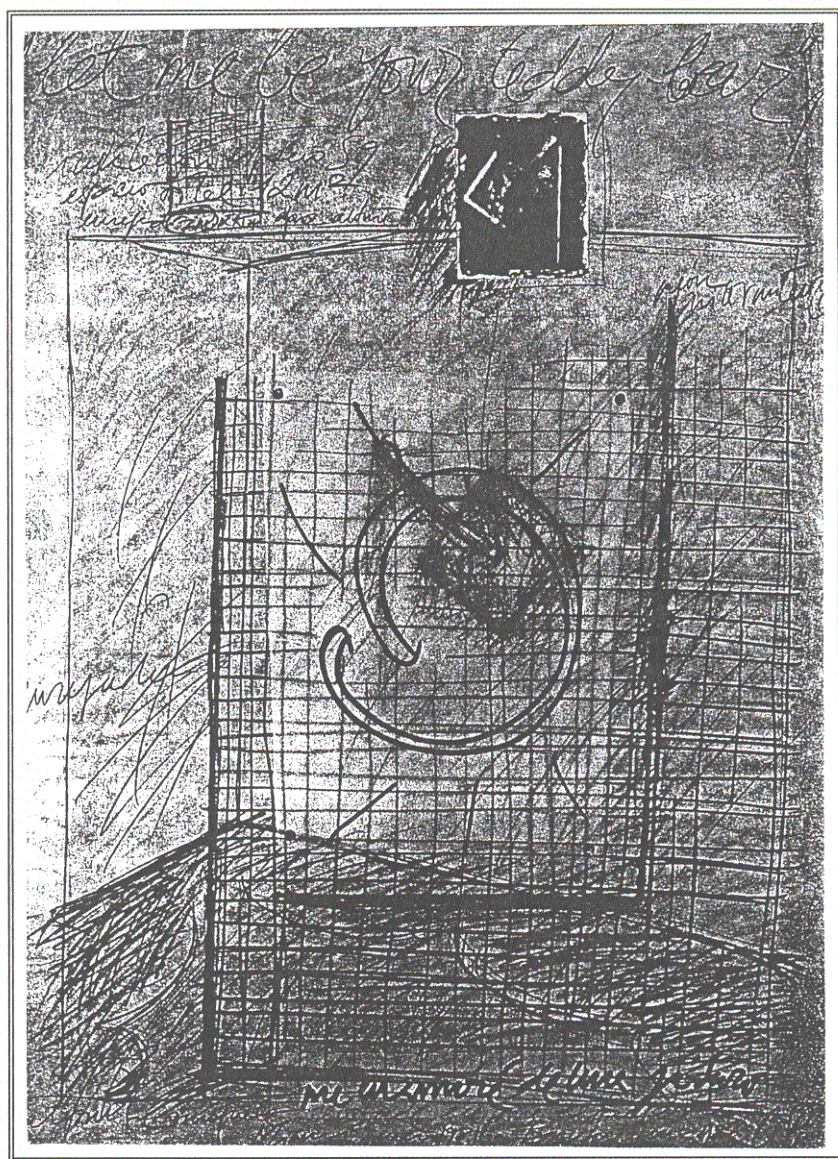
---

<sup>111</sup>Antoni Muntadas, *Del lado oculto*, *Lápiz*, entrevista realizada por Gloria Collado, nº 103, mayo de 1994, págs. 24,33.



5. *Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro*

*Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro*  
(proyecto), Carlos Pazos, 1981-82.



Carlos Pazos mantiene una línea de trabajo siguiendo un interés por reflexionar sobre su propia existencia a partir de los elementos subjetivados que la realidad le proporciona. En su paso por la vida se

identifica con ciertos objetos encontrados los cuales inmediatamente ocupan un lugar relevante en sus piezas *bañándolas* de cierto narcisismo. En *Fuera de Formato*, Carlos Pazos acotaba por medio de dos paneles pintados de verde pistacho un espacio para su instalación *Let me be your teddy bear*. Como es característico en este artista, su pieza se presentaba llena de objetos cargados de referencias personales. Ciertamente, este artista más que transmitirnos cómo se comportan esos materiales en su obra, nos advierte de cuál es su reflexión personal y su comportamiento a través de esos objetos, llamados por el propio Pazos *souvenirs de los recuerdos*<sup>112</sup>, que finalmente se convierten en auténticos relatos redactados en primera persona. Así un palo de madera de evidentes connotaciones fálicas, un collar de perlas, una malla metálica, pieles o una arpillera en forma de rombo constituían los elementos imprescindibles en la construcción de toda una auténtica arqueología de la intimidad.

Este artista en su reconsideración autobiográfica del lenguaje artístico marca su territorio íntimo a través de la acción de rescatar objetos que por alguna razón le han cautivado y pasan a ocupar un papel relevante en sus obras en función de su carácter narrativo que, como él mismo describe, conllevan resultados extremadamente personales: *Yo tengo mucha tendencia a involucrarme en el trabajo. Me refiero a que el resultado responda mucho, incluso excesivamente a mi situación personal, desvelando en exceso, en algunos casos, mi intimidad. A veces lo he llamado, strip-tease sentimental. Hay quien opina todo lo contrario, que la distancia es positiva. A mí, en*

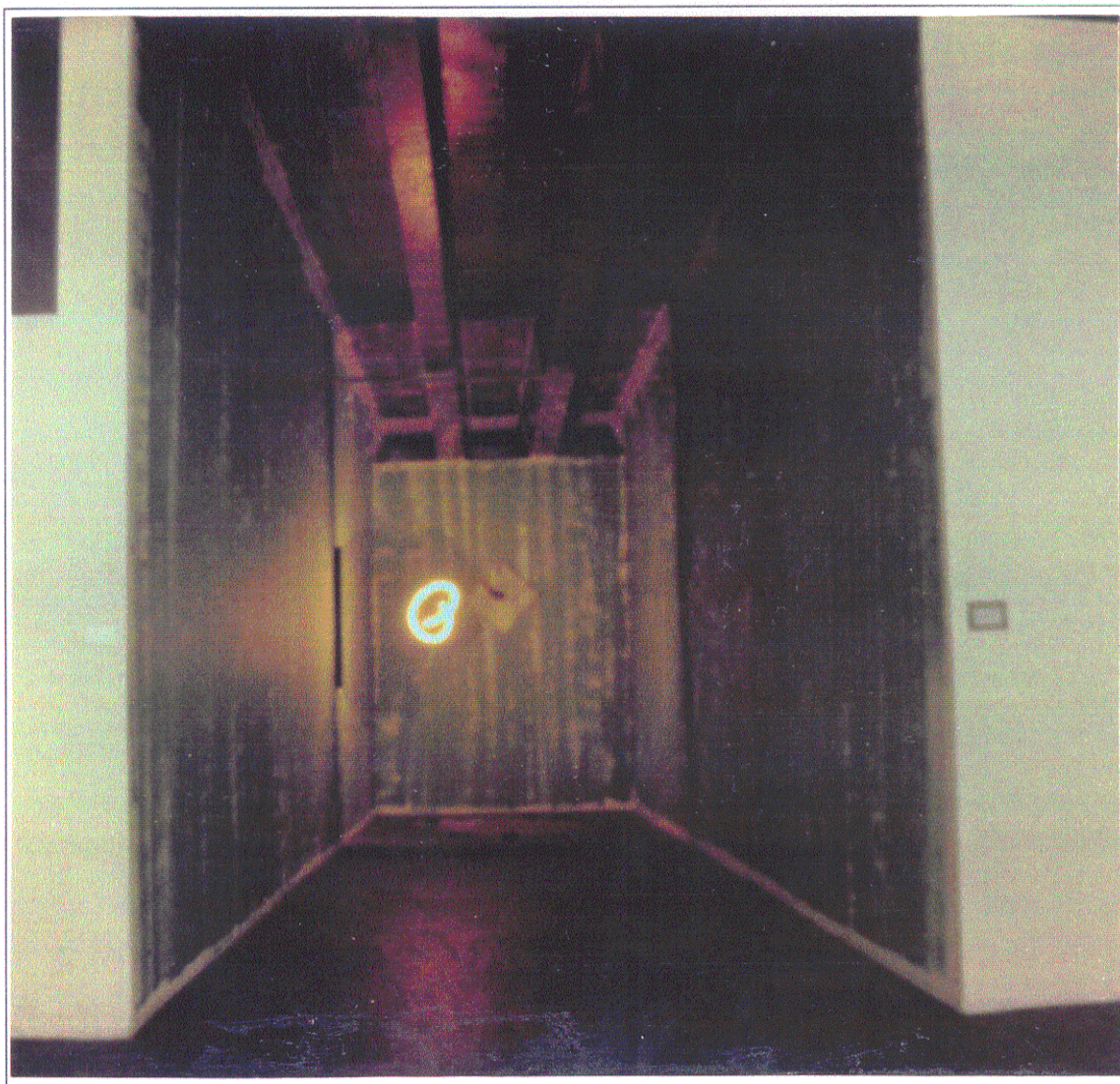
---

<sup>112</sup>Carlos Pazos, *Remakes, versiones y perversiones*, entrevista realizada por Pablo Ramírez, *Un elefante en el limbo*, catálogo, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1993, págs. 139-145.



*cambio, me interesa mucho esa parte autobiográfica que pueda tener el arte*<sup>113</sup>.

*Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jibaro* (instalación),  
Carlos Pazos, 1981-82.



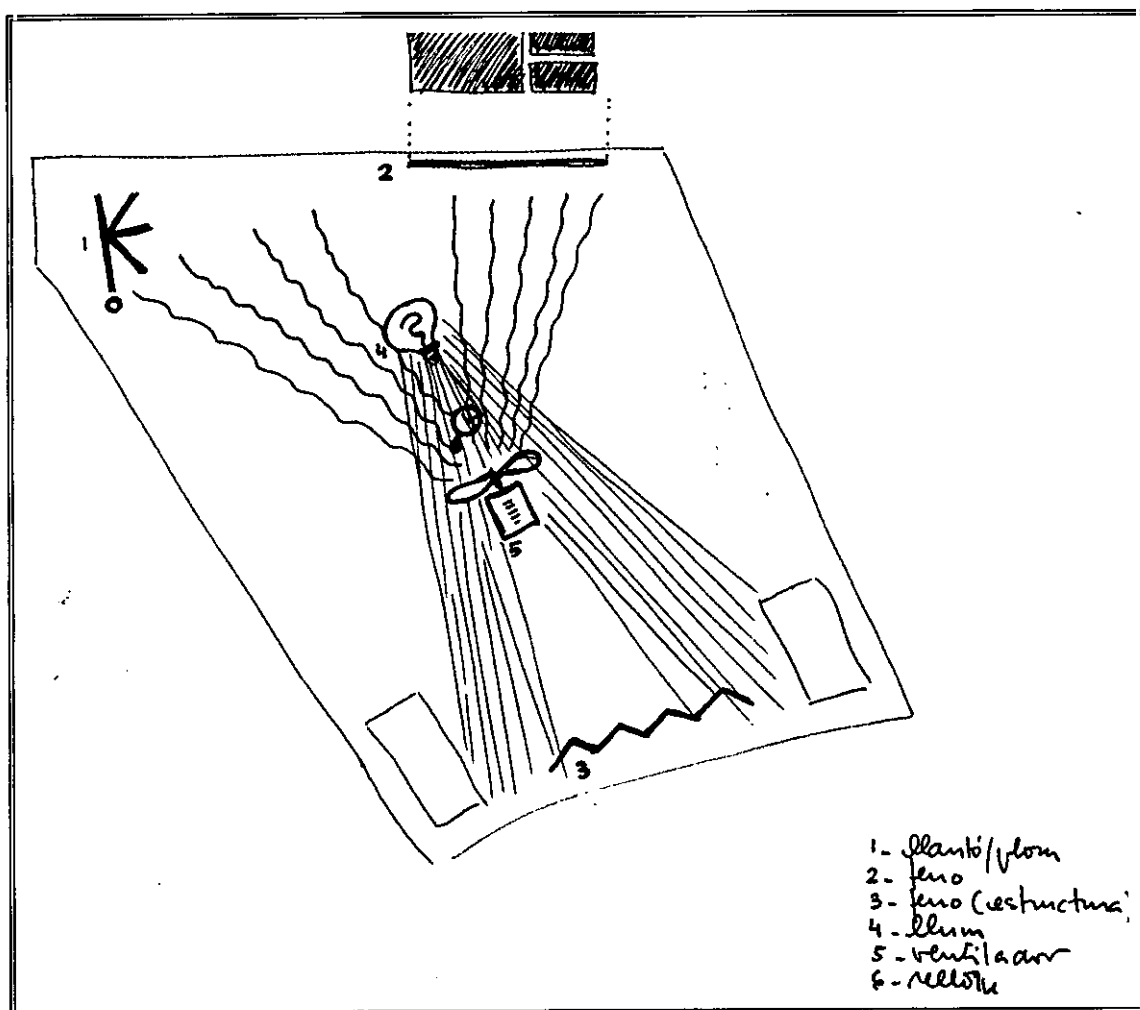
---

<sup>113</sup>Carlos Pazos, *Rafols Casamada-Carlos Pazos, Lápiz*, n° 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 366-371.

En base a ese interés de que su espacio fuera vivido, Carlos Pazos contactó, a través de Pedro Garhel, con Lourdes Durán, Carmen Luna y Paloma Unzeta con el objetivo de que protagonizaran la acción titulada *Me enamoré de una jíbaro*, delante de su instalación y como complemento a la misma. En la acción, realizada posteriormente a la inauguración de *Fuera de Formato*, estas tres artistas aparecían vestidas con abrigos de piel y durante su desarrollo realizaban un *strip-tease* frente a la instalación *Let me be your teddy bear* como intervención del propio espacio a partir de un deseo de reflejar la voluntad del artista por reflexionar sobre su propia desnudez y la transparencia con que realiza cada uno de sus trabajos dejando su interior completamente al descubierto.

## 6. N.M.Q.H.

N.M.Q.H. (proyecto), Angels Ribé, 1982.



La obra de Angels Ribé, abierta a cualquier tipo de representación en función de la expresión de la idea, nos acerca a un mundo cargado de sensaciones y vivencias personales. Angels Ribé describe su trabajo N.M.Q.H. en *Fuera de Formato* como un paisaje compuesto por varias piezas de carácter escultórico interrelacionadas entre sí: *Constaba de cuatro piezas escultóricas. Los materiales empleados*

*fueron: hierro, latón, plomo, neón, esmalte y purpurina plateada. Cada una de ellas representaba un elemento natural: sol, camino, lago, nube*<sup>114</sup>.

Así, las relaciones creadas entre cada una de las piezas que representan simbólicamente un elemento natural permiten extender el contenido semántico de la obra hacia el móvil-paisaje en un sentido totalizador. El paisaje es ciertamente un estímulo recurrente en el trabajo de Angels Ribé, quien prescinde de barreras entre lenguajes para expresar de forma intuitiva sensaciones que a menudo se circunscriben a un contexto onírico. Esta artista, ciertamente, conserva el planteamiento de su trabajo conceptual de los setenta pero como la propia Angels Ribé afirma, desde el dinamismo inherente a toda evolución del proceso creativo: *Creo que puede haber cierta confusión al pensar que el arte conceptual sólo era la práctica de los últimos años sesenta y los setenta; el arte conceptual también ha evolucionado, como evoluciona todo porque todo es dinámico, como ha cambiado el tipo de instalación que se hacía entonces... por tanto, aunque hago lo mismo que en aquellos años, he continuado haciendo una obra abierta a todo y creo que, efectivamente continúo en el conceptual*<sup>115</sup>.

Así, Angels Ribé a través de *N.M.Q.H.* expresa la idea de paisaje a partir de cuatro piezas de corte claramente escultórico reflejando de

---

<sup>114</sup>Angels Ribé, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, noviembre de 1995 (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>115</sup>Angels Ribé, *Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña 1964-1980*, catálogo, Centro d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1992, pág. 204.



forma evidente lo que de simbólico pueden tener materiales como el hierro, el latón, el plomo, el neón, el esmalte y la purpurina como investigación en sí misma. Indagando en la huella que deja la memoria, Angels Ribé, parte de una necesidad de traducir el pensamiento a forma, para examinar los restos invisibles de todo un proceso de investigación a través del paisaje como nexo de unas piezas que, no obstante, no pierden su autonomía creativa.

***N.M.Q.H. (detalle), Angels Ribé, 1982.***



### III. *INTERMEDIA*

La sección *Intermedia* se originó partiendo de un deseo por presentar la obra de una serie de artistas cuyo trabajo, considerado de naturaleza objetual, revelaba un cierto carácter ambiental sin centrarse propiamente en el área específica de la instalación. De esta forma, esta sección presentaba una serie de propuestas, no necesariamente realizadas específicamente para la muestra, de los artistas Francesc Abad, Leopoldo Emperador, Albert Girós, José Ramón Morquillas, David Nebreda e Isidoro Valcárcel Medina, cuya procedencia, como ya se ha comentado, era muy diversa. Así, a partir de intereses que iban desde representar la calidad del trabajo de artistas recién incorporados a la escena conceptual como David Nebreda a reflejar el interés y reconocimiento de una trayectoria histórica significativa como la de Isidoro Valcárcel Medina, se reunieron una serie de obras de naturaleza muy distinta que evidenciaban una distorsión absoluta con el planteamiento de corte objetual propuesto para esta sección<sup>116</sup>. Ciertamente estos artistas, unidos exclusivamente por un trabajo desarrollado dentro de la atmósfera conceptual en toda su extensión, componen el apartado quizá, desde la perspectiva actual del artista multidisciplinar, menos coherente de la muestra *Fuera de Formato*; no obstante no por ello resulta menos significativo, ya que cada obra en sí misma contiene un interés autónomo creativo así como una significación evidente con respecto a la trayectoria de cada artista en particular y, en general, a la práctica conceptual circunscrita al contexto de la década de los ochenta.

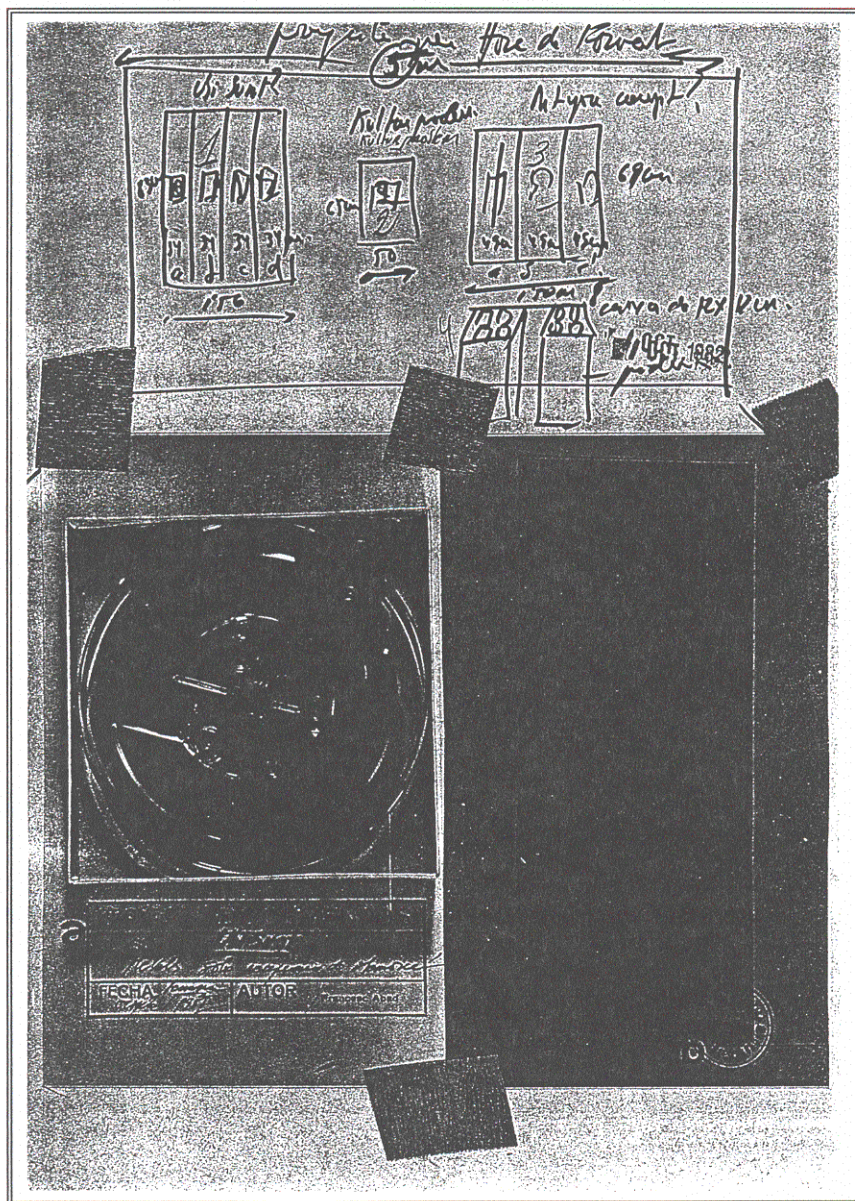
---

<sup>116</sup>Véase el apartado de *Introducción a la estructura*.



# 1. *Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt*

*Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt* (proyecto),  
Francesc Abad, 1981-82.





Francesc Abad presentó en *Fuera de Formato* una serie de vitrinas en cuyo interior se mostraba una amplia recopilación de fotos y objetos utilizados como medio para meditar y, posteriormente, ofrecer una visión personal sobre distintas cuestiones.

*Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt (detalle),*  
Francesc Abad, 1981-82.



Para este artista que define su trabajo de los ochenta como una continuación al realizado en la década anterior, sin cambios bruscos en el planteamiento: */.../ Necesito del trabajo escrito como contrapunto a la imagen. Continúo prácticamente igual que en los años setenta, el bloc de notas sigue siendo lo más importante.... la idea, si se realiza o no, es secundario*<sup>117</sup>; la obra de arte se concibe

---

<sup>117</sup>Francesc Abad, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Tarrasa, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).



como punto de partida de reflexiones en torno al comportamiento humano en general y social en particular, tal y como él mismo expresa, siempre desde una actitud de crítica distanciada: */.../ hago un trabajo, digamos, que se sitúa más entre lo que sería una reflexión y una crítica a ciertas cosas; pienso en la sociedad, pienso en aspectos determinados a nivel personal, a nivel intelectual, y vuelvo hacia un interior. /.../ en estos momentos la sociedad da tantos mensajes, es una borrachera tal, que de alguna manera yo me margino de esta sociedad para criticarla.*

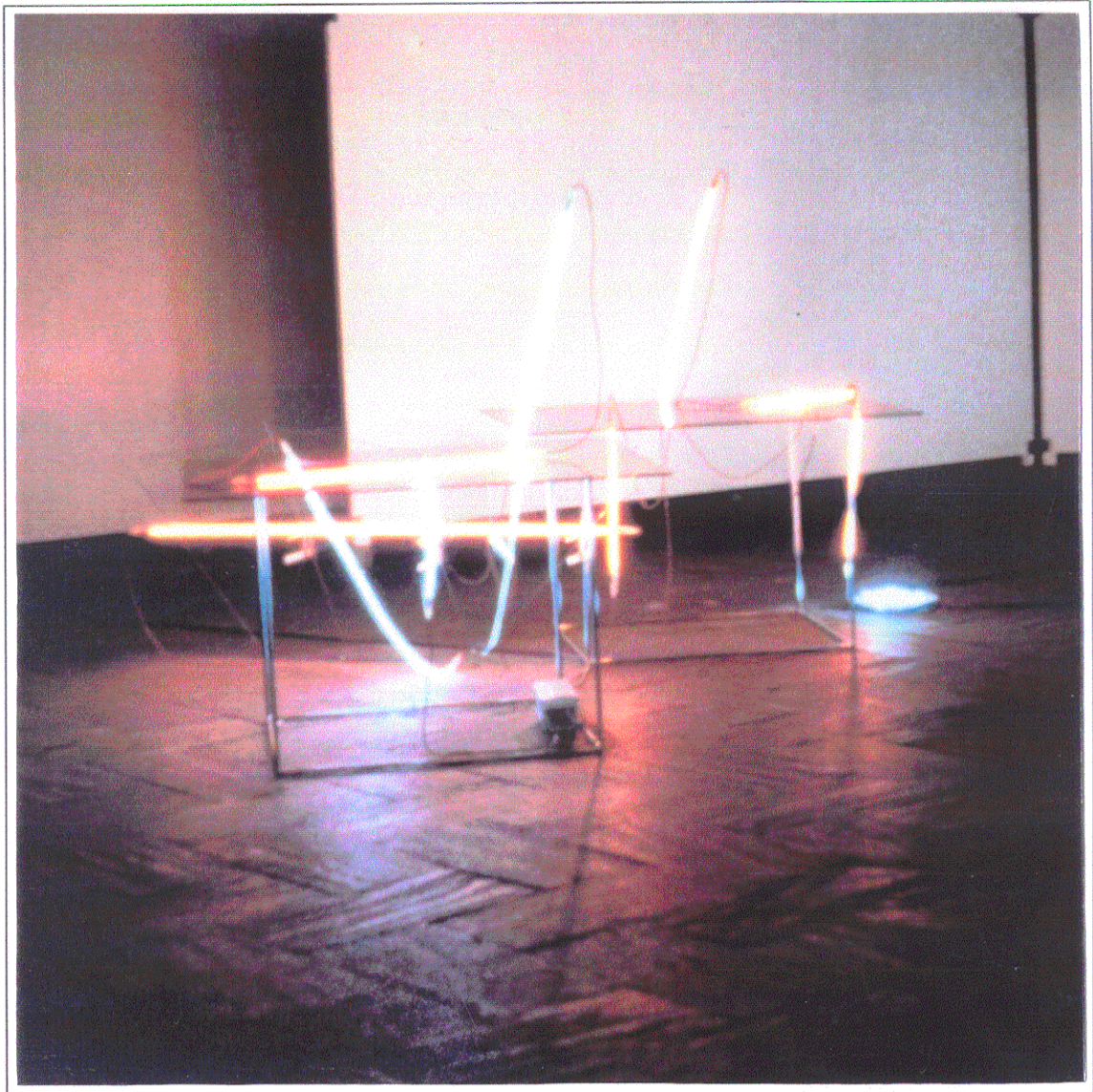
Ciertamente este artista, uno de los más activos integrantes del radical *Grup de Treball*, ha encontrado en la reflexión individual sobre el propio hecho artístico un medio ineludible para elaborar un discurso analítico coherente sobre el conocimiento y el comportamiento humano inserto en el contexto social. Desde la propia experiencia propiciada por su desarrollo como artista, Francesc Abad se vale de su discurso, en el que antepone lo mental por encima de lo material, para iniciar un análisis antropológico a partir del cual nos advierte de la fecundidad autónoma de sus proyectos que, sin límites formales y tratados como obras en sí mismas, impiden que la ausencia de ejecución retenga nada de su valor crítico integrado en un contexto espacio-temporal específico: */.../ mi trabajo es como el de un escritor, en realidad yo lo que hago son diarios, los guardo y si es posible se hacen y si no pues nada*<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup>Francesc Abad, entrevista *Jaume Barrera-Francesc Abad*, *Lápiz* nº 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 184-189.

## 2. *Mesas*

*Mesas*, Leopoldo Emperador, 1981.



El trabajo *Mesas* realizado en 1981 por Leopoldo Emperador y presentado en *Fuera de Formato* consistía en dos módulos de mesas de acero, cristal, neón, y cerámica<sup>119</sup>.

Leopoldo Emperador se reconoce en el paisaje y en elementos naturales como el árbol, utilizándolos como símbolos, como herramientas para reflexionar sobre los sentimientos y las pasiones humanas más ocultas: *Insisto en el árbol como imagen del solitario, como imagen de la analogía isleño-soledad pero con más hincapié en la convicción de sólido-solitario./.../ El sentido erótico de mi trabajo se desvela con más fuerza que en trabajos anteriores, quizá por la necesidad de volver a insistir en esta condición del solitario*<sup>120</sup>.

Este artista, que transparenta un pronunciado interés por investigar acerca del carácter sociológico de materiales industriales en su dimensión contemporánea, nos advierte con sus palabras de un interés fundamental en su trabajo por el neón presentado en el Centro Cultural de la Villa: *Estoy profundamente comprometido con la recuperación del neón como signo, como parte del paisaje contemporáneo y con la adopción (o alejamiento del hecho tecnológico como único elemento discursivo; ya en el trabajo de ARCO 82 hacía referencia a estas preocupaciones) de elementos que me vuelvan a unir a mi problemática insular desde una perspectiva de universalidad contemporánea*<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup>Leopoldo Emperador presentó documentación fotográfica de la propia obra ya realizada como proyecto para el catálogo de *Fuera de Formato*.

<sup>120</sup>Leopoldo Emperador, carta dirigida a Concha Jerez, Las Palmas, 21 de diciembre de 1982. Archivo de Concha Jerez.

<sup>121</sup>*Ibidem*.

### 3. *Arco de luz - 4 unidades de luz*

En la *Cronología* del catálogo de *Fuera de Formato* Albert Girós reflexionaba sobre su trabajo en la década de los ochenta ofreciendo una visión personal de la utilización de elementos como la madera, la luz o el agua en función del carácter simbólico intrínseco a su naturaleza: *Las "luces" ya no iluminan otros hechos; parándose, solidificándose, se presentan como situaciones, presentan procesos elementales de la vida natural como la acción del fuego sobre la madera o sencillamente un material como es el agua, por sí misma, callada, con todos los secretos que sólo necesitan de la acción mental del espectador para ser desvelados*<sup>122</sup>.

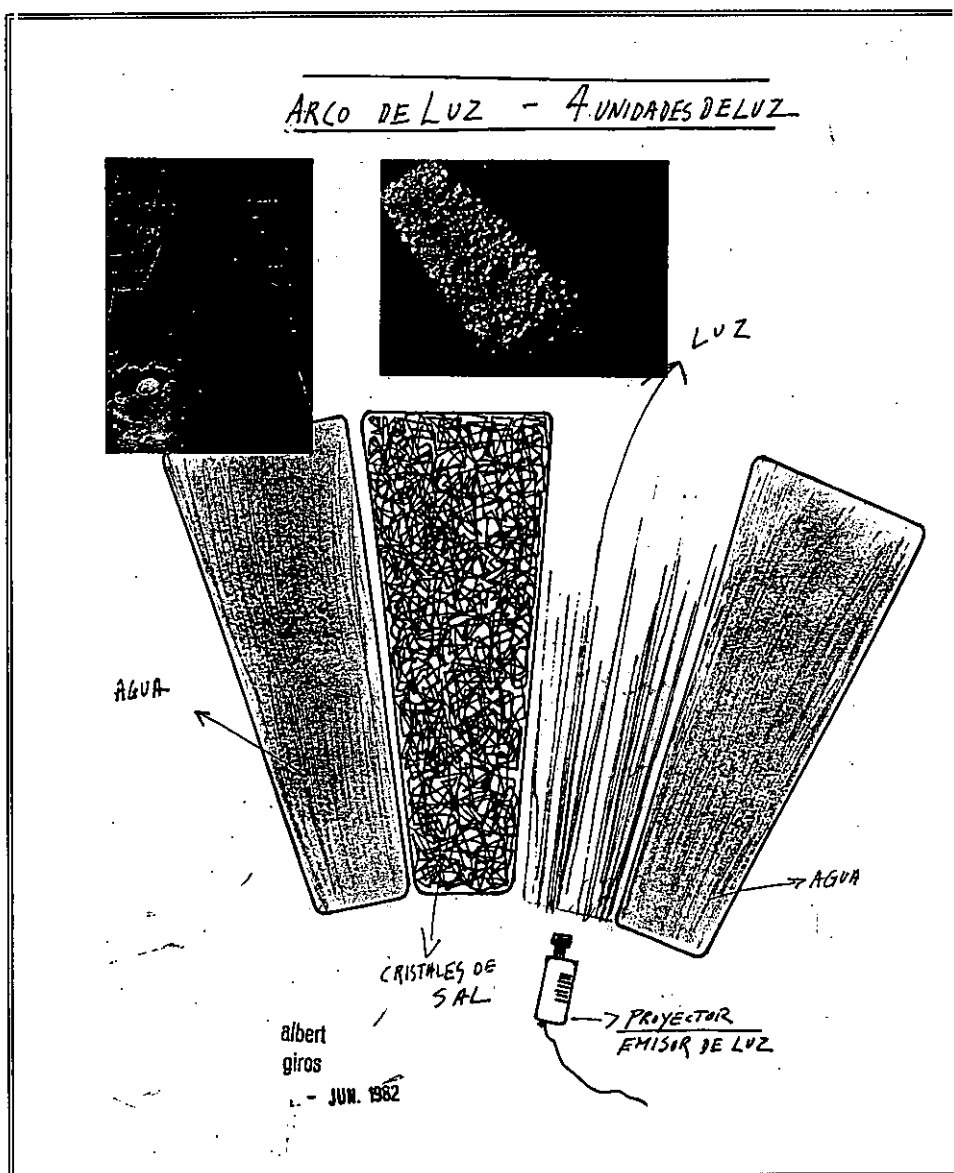
La obra *Arco de luz - 4 unidades de luz* que Albert Girós presentó en la muestra *Fuera de Formato* pertenecía al año 1982 y seguía la línea de investigación expresada anteriormente. Consistía en tres cubetas de hierro con forma de trapecio de dos metros de largo; las dos piezas de los extremos contenían en su interior agua como pauta para reflexionar sobre su capacidad de ser espejo del entorno; la pieza central contenía cristales de sal; y, por último, una cuarta pieza consistente en un proyector de diapositivas, funcionaba como emisor de luz. El modelo de las cubetas se correspondía con la forma de luz que, atravesando el vacío, emitía el proyector apoyado directamente sobre el suelo. Todo ello ocupaba un área aproximada de ocho metros cuadrados. Literalmente, la luz, nos dice Albert Girós, *presenta los*

---

<sup>122</sup>Albert Girós, *Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 62.

materiales de un paisaje determinado que el espectador podrá componer conceptualmente y emocionalmente<sup>123</sup>.

**Arco de luz - 4 unidades de luz (proyecto), Albert Girós, 1982.**



*Arco de luz - 4 unidades de luz* es en palabras de su autor una obra que presenta los materiales de un determinado paisaje (salinas de

<sup>123</sup> Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).



*Ibiza) y permite recrear en el espectador sensaciones asociadas a dicho paisaje: el tacto y el olor de la sal, la realidad reflejada en el agua, etc. La luz está presentada como materia y a la vez evoca las posibles representaciones fotográficas de esos paisajes.*

**Vista parcial de la sala. En la pared frontal, obras de David Nebreda; en la pared de la izquierda, detalle del proyecto de José Ramón Morquillas; en el suelo, en segundo plano, la obra *Arco de luz - 4 unidades de luz* de Albert Girós; y por último, en frente, en primer plano, detalle de *Mesas* de Leopoldo Emperador.**



## 4. Proyecto

El proyecto que José Ramón Morquillas llevó a cabo en *Fuera de Formato* consistió, según sus propias palabras, en *poner unos palitos con alambre, tela y algo de pintura*<sup>124</sup>. Sin embargo, es de suponer que, tratándose de un artista que se autocuestiona de forma continua su relación con la vida a través del arte como herramienta del pensamiento, este trabajo no concuerda conceptualmente en absoluto con la simplicidad de la descripción formal hecha por el artista.

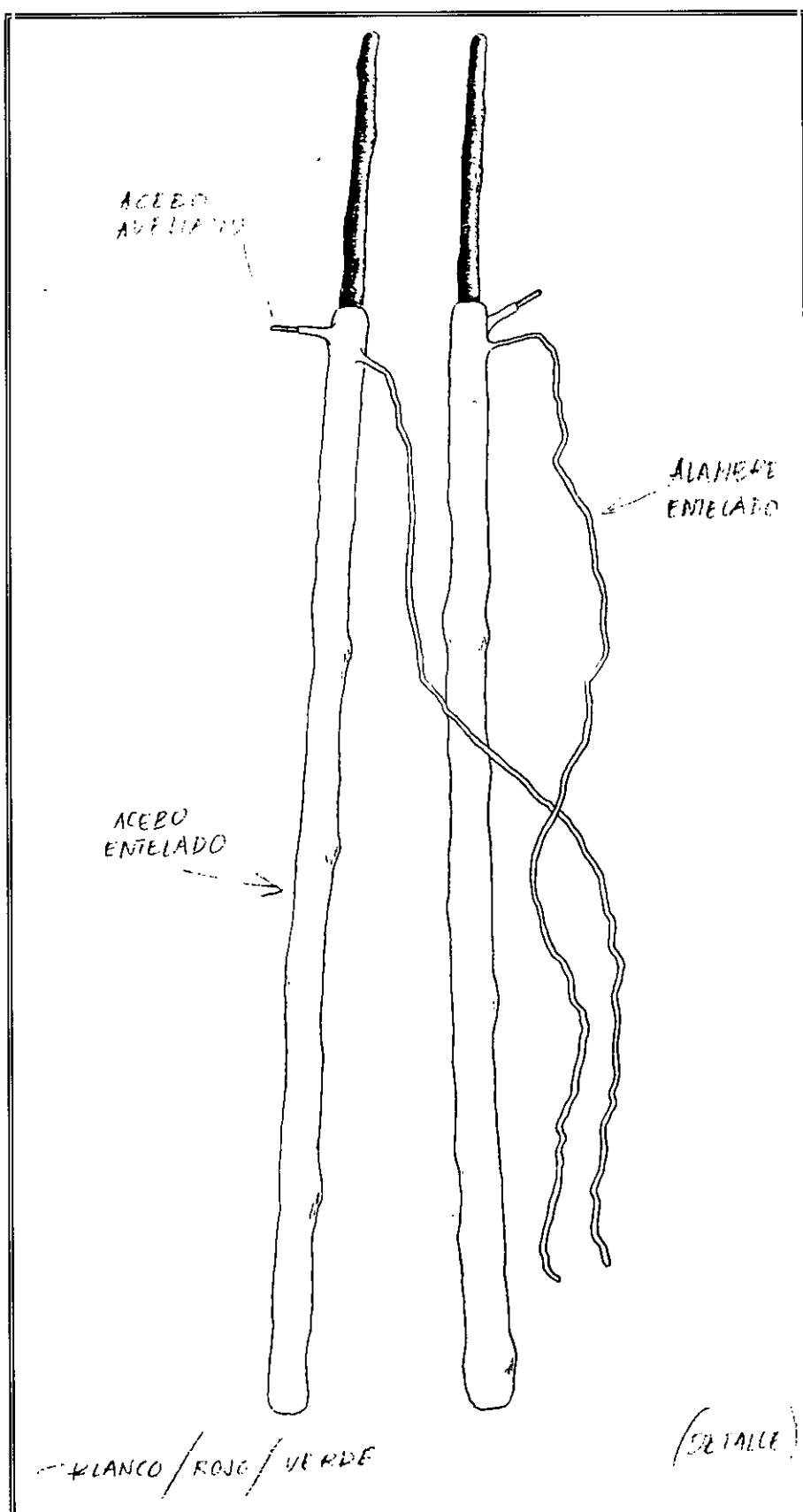
A partir de la sencillez de una uniformidad aparente representada a través de unas ramas de árbol apoyadas en un muro, Morquillas conducía al espectador al juego de saber mirar.

La pieza, sin ningún título explicativo de empeños y objetivos capaz de provocar asociaciones, se plantea abierta a posibles significados como resultado de un intento de aproximación consciente al espectador y una búsqueda de remover en él ciertas inquietudes, quizá adormecidas.

---

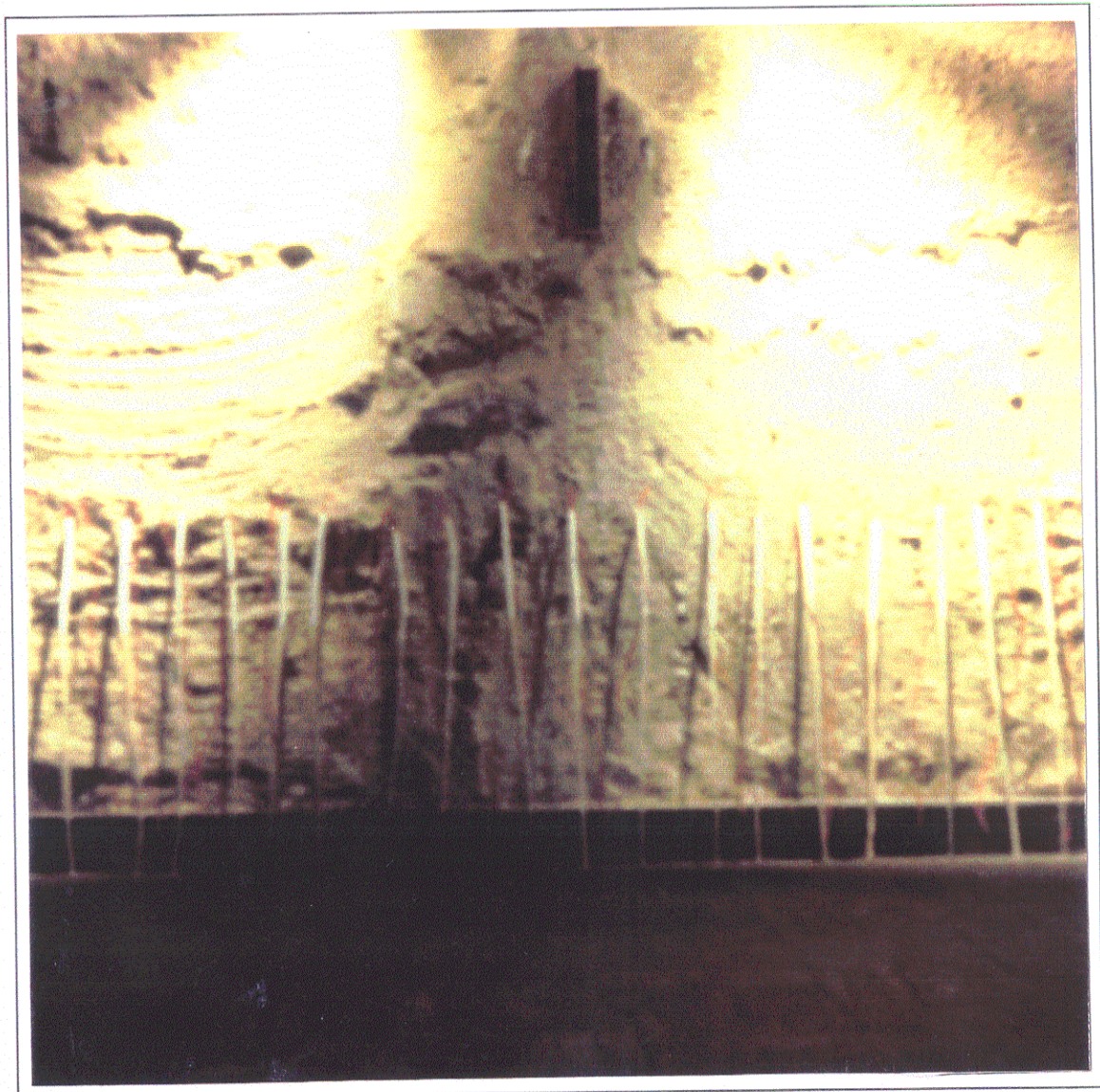
<sup>124</sup>José Ramón Morquillas, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

Proyecto, José Ramón Morquillas, 1983.





Proyecto *Fuera de Formato*, José Ramón Morquillas, 1983.



El proyecto de Morquillas para *Fuera de Formato* es uno de tantos que este artista *fabrica* para hacer sentir; porque para Morquillas el arte se encuentra en el punto de encuentro entre la acción de provocar

pensar y de pensar, de incitar a sentir y de sentir, de preguntar y de responder, de llamar y de contestar, en definitiva, de despertar... Aunque ésta vez permanecerá conscientemente alejado para libertar y dirigir, sin su presencia, la mirada del espectador dotando a la pieza, tal y como el propio artista afirma, de una carga simbólica ilimitada: *Demasiado simbólica; incluso algo mística. Quiero decir que fue una aventura; yo no participé, sólo la pieza*<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup>*Ibidem.*

## 5. Sin título

La participación de David Nebreda en *Fuera de Formato*, artista que en la actualidad se encuentra apartado de los circuitos artísticos, se apoyaba exclusivamente en el soporte fotográfico<sup>126</sup>.

Ocupaba, como se puede observar en la imagen parcial de la sala reproducida anteriormente, una de las paredes de ese espacio que compartía con Albert Girós, José Ramón Morquillas y Leopoldo Emperador.

David Nebreda, autocolocado en una situación límite, manifestaba el mayor rigor ético en su actitud frente el proceso de creación. Su riguroso modo de trabajar, hermético y, como indica el propio Nebreda, basado en la continua renovación, no permitía el paso del tiempo sin la transformación de la propia obra, por lo que el acceso a la misma hoy en día es desde todo punto imposible: *Teniendo en cuenta, que por condicionantes externos como por la propia definición de los actos o situaciones que han conformado gran parte de mi "trabajo", se carece parcial o totalmente de una información gráfica válida respecto a periodos fundamentales de ese trabajo, y teniendo en cuenta, por otra parte, el hecho de haber actuado siempre en tiempo presente y continuamente actualizable, hace que la consideración de elementos gráficos representativos se convierta en una figura retórica ante la que me veo incapaz de actuar de una*

---

<sup>126</sup>Su proyecto en el catálogo *Fuera de Formato* consistía en la reproducción de la propia obra presentada.

*forma razonada y consecuente, por lo que quizá no tenga una posibilidad suficientemente justificada el intento de establecer una relación cronológica de un material gráfico inexistente o inválido tanto sistemáticamente como formalmente, cuando no anulado por su conversión en material doblemente histórico está perdiendo ya su validez por partida doble<sup>127</sup>.*

---

<sup>127</sup>David Nebreda, carta dirigida a Concha Jerez. 1982, *Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 126.

## 6. Acción para *Fuera de Formato*

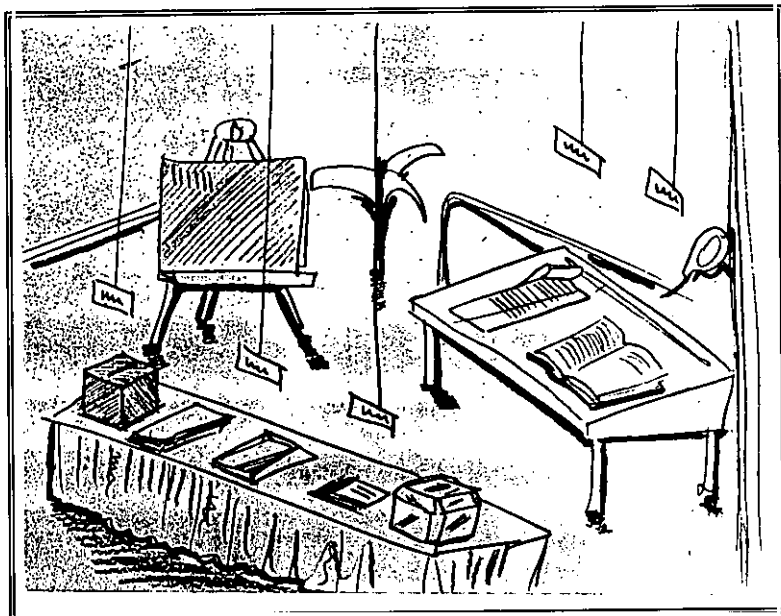
Las experiencias de Isidoro Valcárcel atienden siempre a inquietudes de carácter sociológico, involucrando al espectador en la obra mediante encuestas y posteriores estudios que en cierta manera evocan las propuestas de Hans Haacke. Sin embargo, la complejidad del discurso, amortiguada al presentarse mediante un cuidado y reflexivo desarrollo que persigue, como el mismo indica, la comprensión y la respuesta del público, carga las acciones de Valcárcel Medina de identidad y personalidad propias: */.../ no el espectador, sino el hombre, tiene una función básica, ineludible, en el territorio artístico. En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí*<sup>128</sup>.

En todas sus acciones, tal y como nos advierte Isidoro Valcárcel, la presencia muy viva de los espectadores funciona como parte imprescindible del acontecimiento: *Organicé unas votaciones. Coloqué cuatro urnas y unas papeletas de colores con diferentes textos que invitaban al público a escribir sobre los papeles y posteriormente introducirlos en las urnas.*

---

<sup>128</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Sin título*, nº 1, Taller de Ediciones Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.

**Acción para *Fuera de Formato* (proyecto), Isidoro Valcárcel, 1982.**



*En tres de las urnas puse delante de cada una un montón de papeletas con tres modelos diferentes de texto y en la cuarta puse otro montón de papeles de cuatro colores, sin texto, con la intención de que la gente tomara uno y lo introdujera en la urna. Claro que no siempre era así, había personas que cogían más de uno...*

*Conservo algunas de las papeletas escritas que en su momento seleccioné de entre los centenares que había. Una gran multitud de personas formaba cola delante de las urnas como si de una auténtica votación se tratara... fue una experiencia altamente positiva<sup>129</sup>.*

---

<sup>129</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

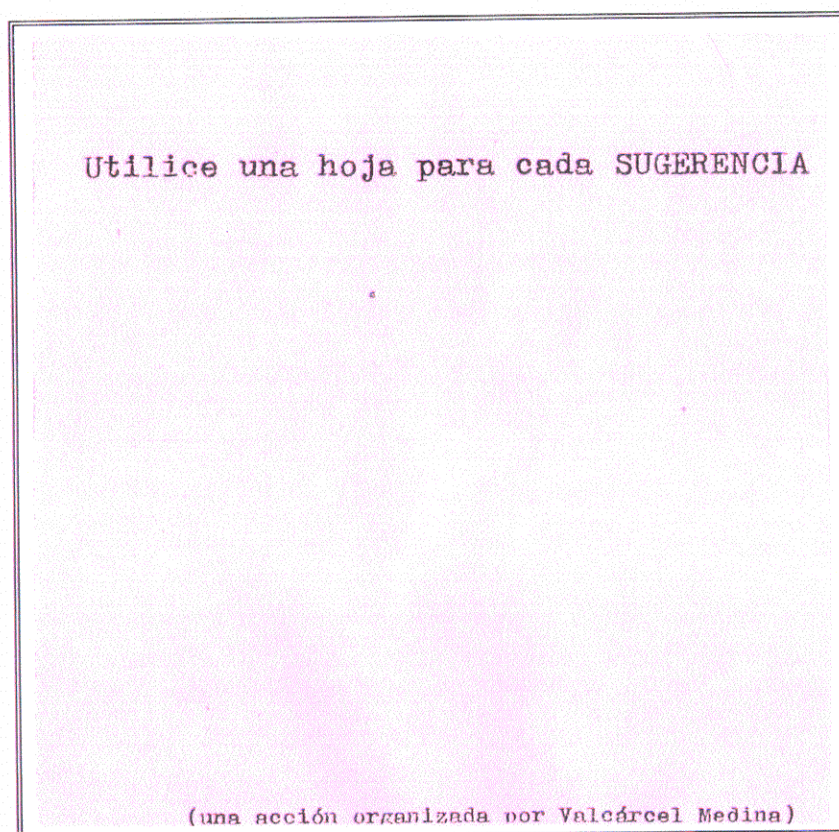


**Papeleta, *Acción para Fuera de Formato*, Isidoro Valcárcel, 1983.**

Estoy interesado/a en recibir	
INFORMACION:	
Nombre.	. . . . .
Profesión	. . . . .
Edad.	. . . .
Dirección	. . . . .
Población	. . . . .
(una acción de Valcárcel Medina)	

Las cuatro urnas se complementaban con diferentes leyendas indicando a los asistentes las pautas de actuación. En la primera, junto a la caja con papeles de colores, azul, amarillo, gris y rojo, aparecía: *Por favor, deposite en esta urna un papelito de los que aquí se encuentran, eligiendo su color.* En la segunda, con las hojas verdes, el texto era: *Si desea recibir información, deje sus datos.* La urna con las hojas rosas se complementaba con la frase: *Buzón de sugerencias.* Y por último en la mesa en la que se ofrecían hojas azules rezaba la leyenda: *Tome uno.*

**Papeleta, *Acción para Fuera de Formato*, Isidoro Valcárcel, 1983.**

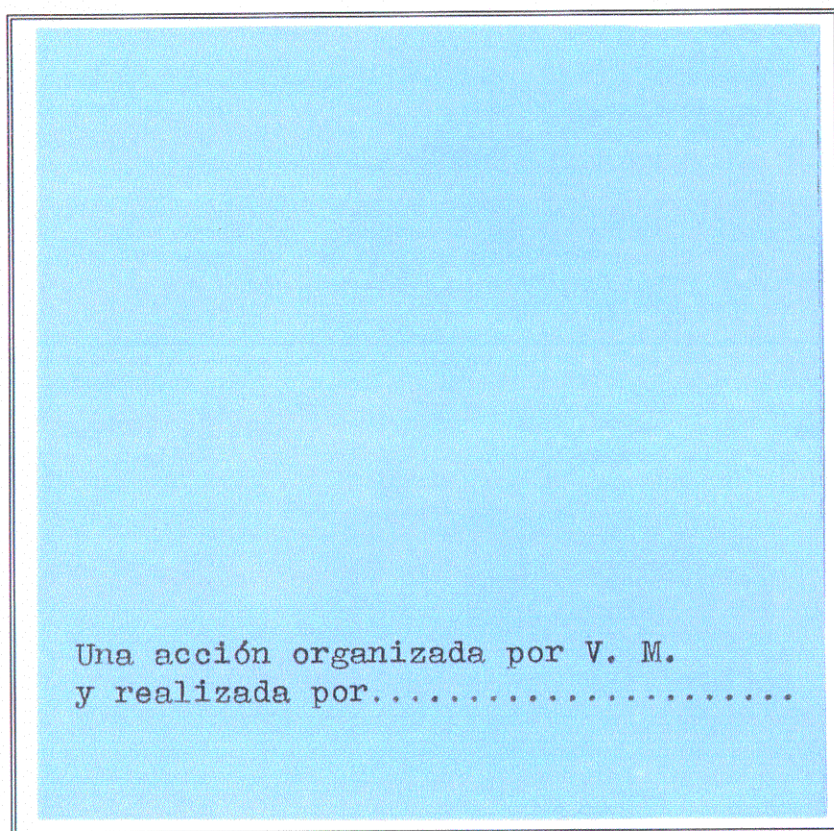


Otros elementos físicos consistentes en dos libros completaban el conjunto de objetos de la acción. Uno de hojas ocre, cada una con el texto : *Pliego de firmas. Nombre y apellidos. Número de Documento Nacional de Identidad*; y en la mesa la leyenda: *Si desea adherirse. Firme aquí.*

Las hojas del segundo libro eran de color violeta, y en cada una aparecía el texto: *Opiniones* con la frase *Manifieste su opinión, si le parece oportuno* en la mesa donde estaba situado. Finalmente, en los dos libros, al igual que en las papeletas, aparecía la frase *Una acción organizada por Valcárcel Medina.*



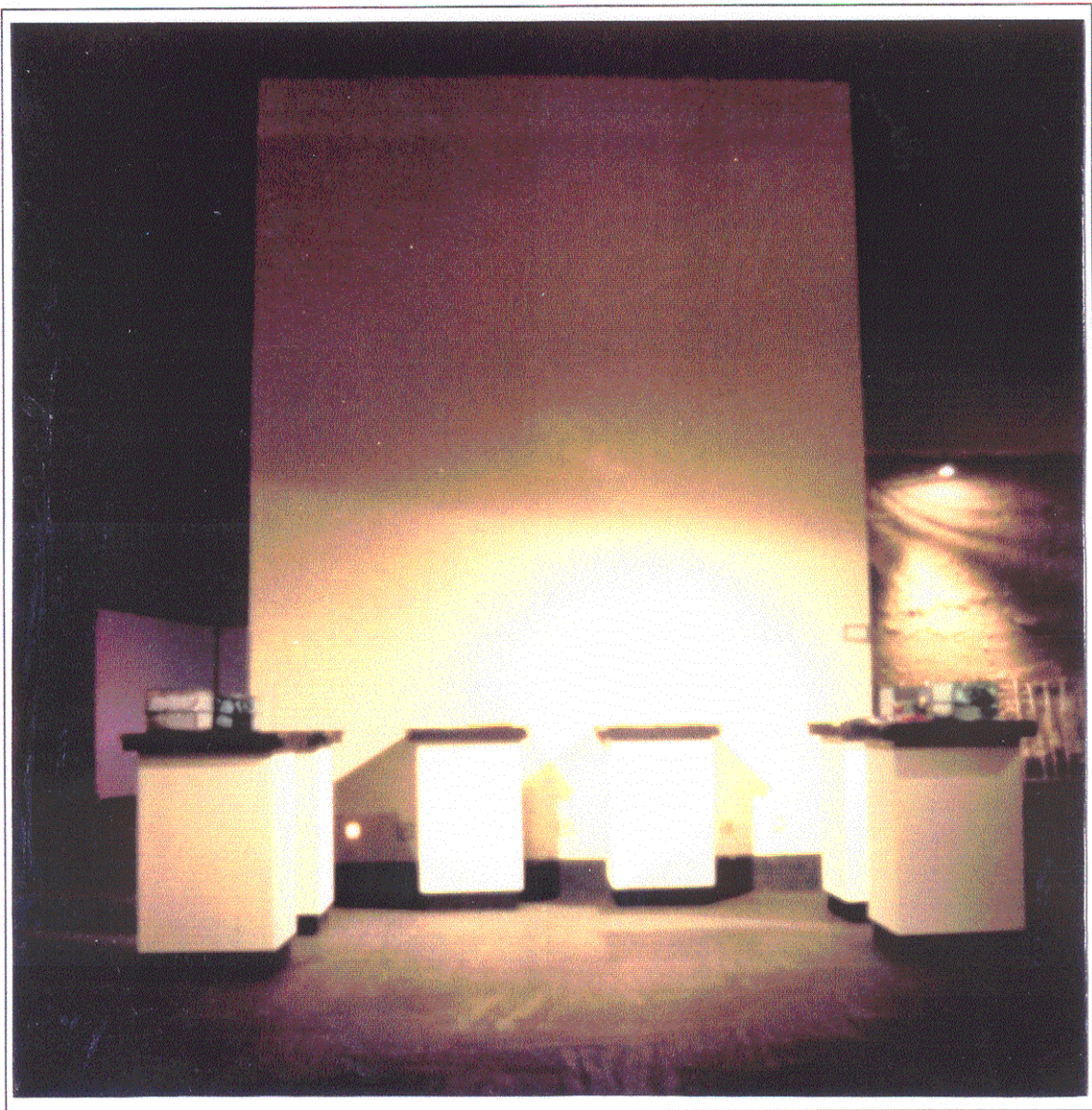
**Papeleta, *Acción para Fuera de Formato*, Isidoro Valcárcel, 1983.**



Con el trabajo realizado en *Fuera de Formato*, Isidoro Valcárcel Medina, con la coherencia formal y conceptual que le caracteriza, sometía una vez más a discusión el hecho artístico. Como ya es habitual en este artista que, al margen oscilaciones artísticas, reniega del arte como espectáculo y mercancía, aprovechó esta propuesta de planteamientos filosóficos y culturales para recordar perpetuamente al espectador que el arte ha de ser personal, consciente, activo, general y esclarecedor.



Acción para *Fuera de Formato* (detalle), Isidoro Valcárcel Medina, 1982.



#### IV. + ZAJ

Este grupo, híbrido entre Duchamp y Cage, agitó al espectador con sus inquietantes puestas en escena desde los años sesenta. Durante años, sus propuestas, antecedentes directos de la actividad conceptual en España, no fueron consideradas más allá de simples provocaciones en un contexto en el cual, como recuerda Esther Ferrer, la provocación no requería grandes esfuerzos: *En aquella época hacía falta muy poco para provocar y al parecer zaj provocaba. /.../ zaj no se enfrentó nunca al mercado del arte. Llevó siempre una vida marginal*<sup>130</sup>. Así pues, tal y como explicaba la Comisión Organizadora de *Fuera de Formato* a los artistas participantes, + zaj fue propiamente una sección planteada como un homenaje al grupo zaj: *La inclusión del grupo zaj tiene calidad de Invitado Especial, con carácter de reconocimiento público, en el marco de esta muestra, en función del desarrollo modélico de su obra y de las influencias generadas sobre actitudes alternativas en España*<sup>131</sup>.

A pesar de la larga trayectoria en común de estos tres artistas, zaj no puede ser considerado un grupo en el sentido estricto del término sino que se trata más bien de una colaboración de personas con ideas comunes y autonomía creativa y sin interferencias entre su trabajo. De esta forma, + zaj consistió en un espacio dedicado en exclusiva a

---

<sup>130</sup>Esther Ferrer, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, París, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>131</sup>Comisión Organizadora de *Fuera de Formato*, carta de invitación a la muestra, Madrid, 8 de febrero de 1982. Archivo de Teresa Camps.

la exhibición de piezas individuales de los tres componentes habituales del grupo zaj, Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti<sup>132</sup>.

En realidad, tras la exposición *Fuera de Formato*, comenzaron tiempos de reconocimiento para zaj. Actualmente la situación ha cambiado de un modo notable. Hoy, con otra perspectiva ideológica y de una manera más amplia y relajada, se reconoce una seriedad en el trabajo de zaj a lo largo de toda su trayectoria y sus propuestas, antes subversivas, han pasado a formar parte de un orden.

Durante los últimos años hemos asistido a una serie de exposiciones conmemorativas y a un deseo por mostrar el reconocimiento al trabajo de Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, y por aclarar y definir, paradójicamente, los trabajos y objetivos de quienes desde un principio decidieron no explicarse. La conmemoración de los veinticinco años de su trabajo, conciertos, acciones y exposiciones colectivas e individuales de su tres miembros, Medalla de Oro al Mérito a Juan Hidalgo por el conjunto de su obra, *Talleres de Arte Actual* para jóvenes artistas y, recientemente, una gran exposición monográfica y exhaustiva del grupo en el Centro de Arte Reina Sofía,

---

<sup>132</sup>Dado que parte de las obras presentadas en el espacio + zaj aparecen documentadas tanto en el catálogo de *Fuera de Formato* o, en su defecto, en otros catálogos anteriores y posteriores a 1983, en el apartado de esta tesis destinado a reconstruir el espacio de zaj, se ha preferido seleccionar un número limitado de las piezas presentadas por Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti, bien por haber sido realizadas de forma específica para la muestra como *La otra caída* de Esther Ferrer o la estructura realizada por Juan Hidalgo, bien por su dificultad a la hora de ser localizadas a través de documentos como en el caso de *19 piezas fáciles*, *Música de cámara...* o *D'apres Marchetti* de Walter Marchetti, o bien, simplemente, por su significación especial dentro de la trayectoria de estos artistas, como son *M Lituania*, *Biozaj* de Juan Hidalgo o las series *El libro del sexo* y *Autorretratos* de Esther Ferrer.

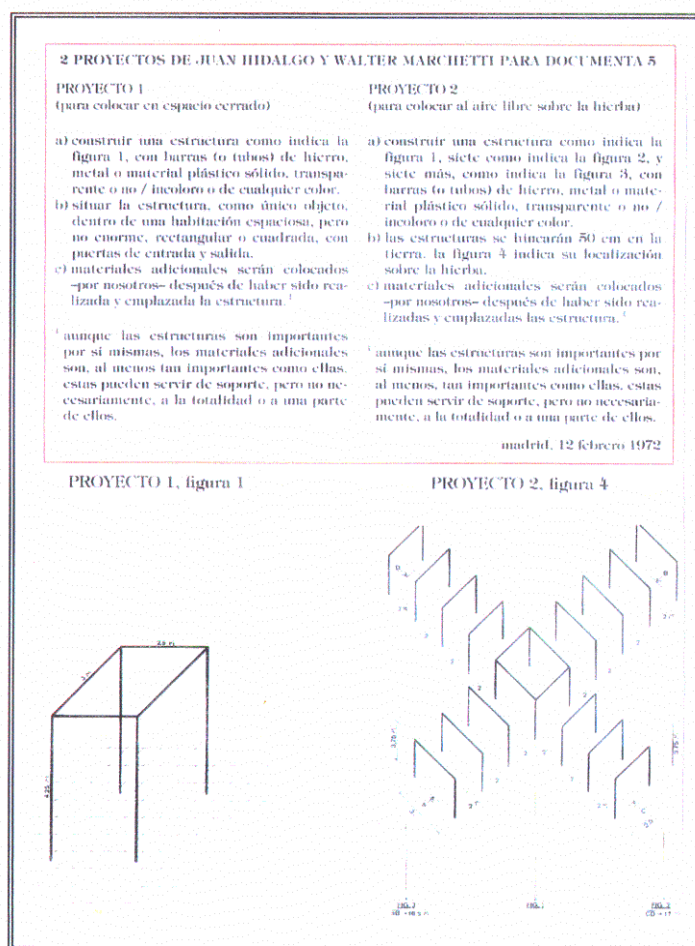


son algunos de los ejemplos con los que desde hace unos años se intenta corregir el silencio y el desinterés al que zaj había estado sometido. Ciertamente el homenaje rendido a zaj por *Fuera de Formato* anticipó un cambio general de actitud en y hacia estos artistas que, lógicamente, no es exclusivo de zaj sino ampliado de forma general a la práctica conceptual en toda la extensión del término.

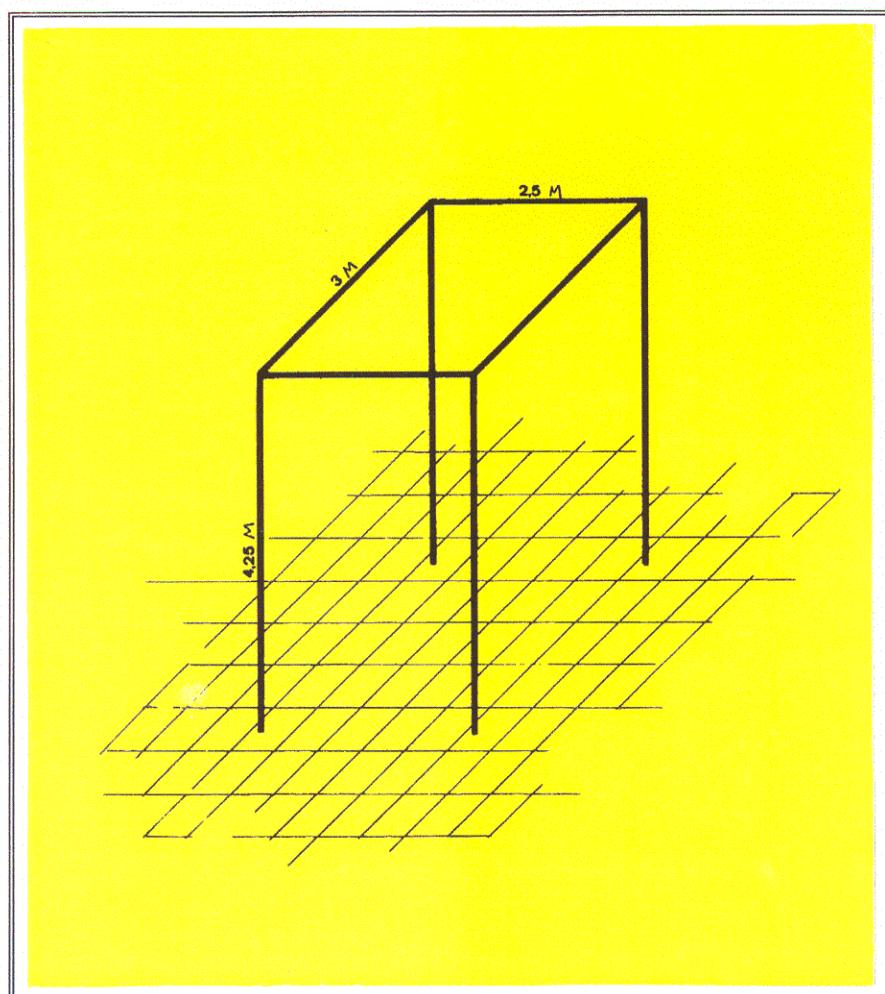


# 1. Juan Hidalgo

Sin duda la pieza más espectacular del espacio dedicado a zaj consistía en la gran estructura de tubos de hierro de color negro que ocupaba la parte central de la sala. En realidad esta estructura constituía el *Proyecto 1* de los dos presentados, con fecha de 1972, por Walter Marchetti y Juan Hidalgo para la Documenta 5 de Kassel, y aunque en principio estaba prevista para ser colocada en una habitación como objeto único, compartió la sala de exposiciones con otras obras pertenecientes a Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti.



**PROYECTO 1 (para colocar en espacio cerrado).**



El texto de Juan Hidalgo y Walter Marchetti describiendo el proyecto indicaba la posibilidad de ampliar la estructura con la incorporación de otros materiales: *Materiales adicionales serán colocados - por nosotros - después de haber sido realizada y emplazada la estructura. Aunque las estructuras son importantes por sí mismas, los materiales adicionales son, al menos tan importantes como ellas. Estas pueden servir de soporte, pero no necesariamente, a la totalidad o a una parte de ellos*<sup>133</sup>. De esta manera, en *Fuera de Formato*, el interior de

<sup>133</sup> *Proyectos de Juan Hidalgo y Walter Marchetti para la Documenta 5, Zaj*, catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pág. 153.



esta estructura albergaba el *Suelo zaj* o *Pavimenzaj*, una obra realizada por Juan Hidalgo en 1967, compuesta por numerosos cartones de múltiples colores y la palabra zaj visible en el centro de cada uno de ellos.

#### **Espacio zaj (detalle).**

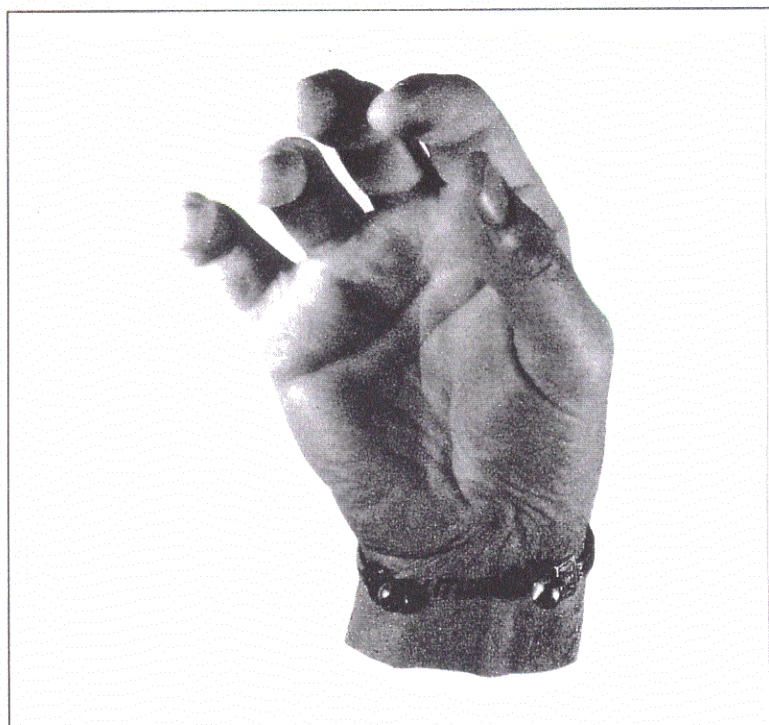


Asimismo, Juan Hidalgo en *Fuera de Formato* expuso, entre otros, dos de sus trabajos más significativos como *M Lituania*, un sutil



homenaje dedicado a Maciunas como muestra del reconocimiento hacia su trabajo<sup>134</sup>, y el conjunto *Biozaj Apolíneo* y *Biozaj Dionisiaco*.

***M Lituania*, (homenaje a Maciunas), Juan Hidalgo, 1977.**



En una entrevista con Isidoro Valcárcel, Juan Hidalgo comentaba: *Los artistas somos ambas cosas, somos apolíneos pero somos dionisiacos*<sup>135</sup>. Así, en un abrazo totalizador entre Dionisos y Apolo, Juan Hidalgo nos conduce a la dualidad con que el artista se enfrenta

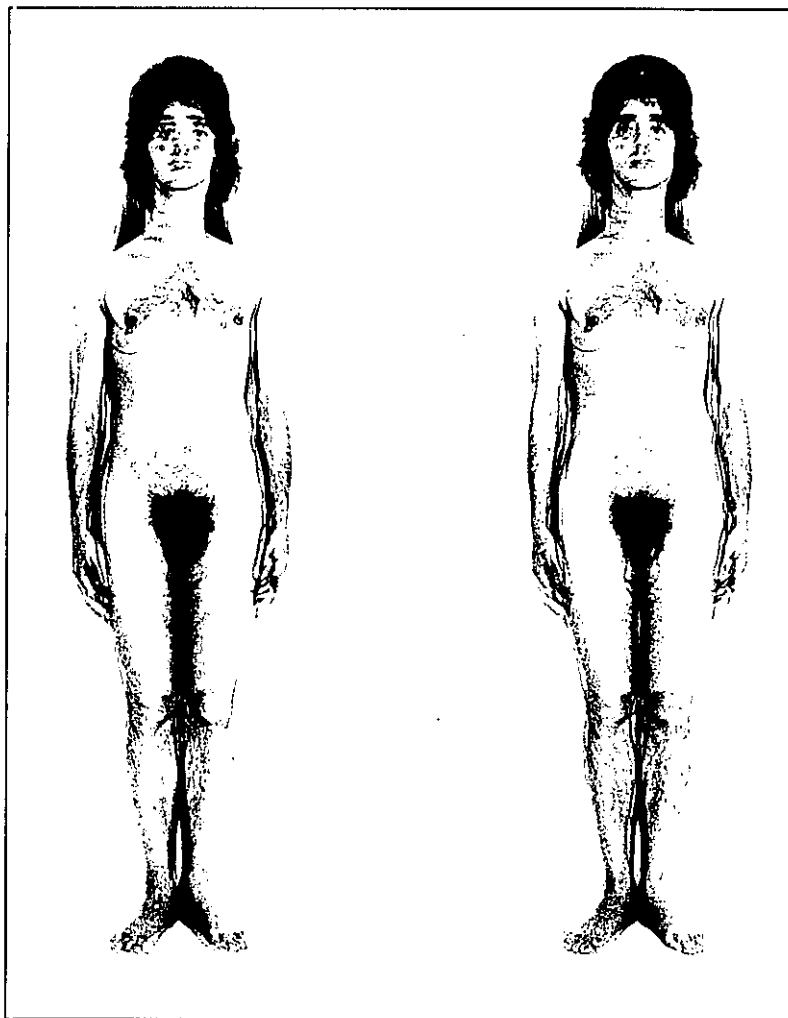
---

<sup>134</sup>Existe una afinidad evidente en el planteamiento de trabajo de zaj y de fluxus e incluso se dice que en una ocasión Maciunas quiso, sin éxito, anexar zaj a fluxus, aglutinando todo bajo el mismo nombre. Sin embargo, a pesar de la intensa relación que mantuvieron siempre estos dos grupos, ninguno perdió su autonomía y como dice Esther Ferrer: *zaj es zaj y fluxus es fluxus y así está muy bien*. (Esther Ferrer, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, París, marzo de 1996, véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>135</sup>Juan Hidalgo, *Entrevista Juan Hidalgo-Isidoro Valcárcel Medina*, Lápiz nº 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, Madrid, págs. 56-63.

a la creación: *Superponiendo en la misma ocasión los cuatro cuerpos con las gargantas ceñidas por una barra de plata grabada del Ghana se obtuvieron los dos Biozaj. El Apolíneo es todo recto, el Dionisiaco ladea con coquetería la cabeza*<sup>136</sup>.

***Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiaco, Juan Hidalgo, 1977.***



<sup>136</sup>Juan Hidalgo, *Acciones Fotográficas Eróticas, 1969-1990*, catálogo Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1990.



## 2. Esther Ferrer

El libro de las cabezas. "Autorretratos" (detalle), E. Ferrer, 1979.

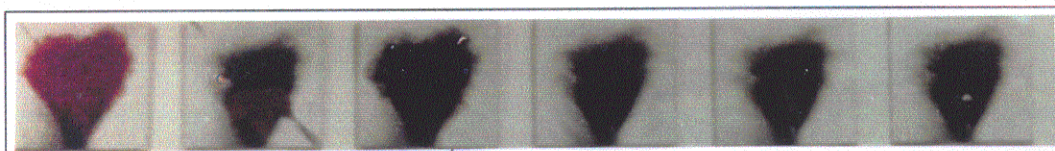


Esther Ferrer, por su parte, presentaba tres piezas; la primera, con el título de *La otra caída*, fue realizada expresamente para *Fuera de Formato* y las otras dos, *El libro de las cabezas. "Autorretratos"* y *El libro del sexo. La caída*, correspondían a series iniciadas en el año 1979 prolongándose en el tiempo a través de la adición de nuevas piezas que, según la propia artista, impiden la terminación del trabajo en su totalidad: */.../ se prolonga en el tiempo y no se sabe nunca cuándo aparecerá la siguiente obra. Se puede también pensar que cada serie es una obra única inacabada, ya que nunca está cerrada.*

*/.../ cada serie se agranda de tanto en tanto con un nuevo elemento, pero siempre será un fragmento de mi trabajo<sup>137</sup>.*

La conquista del cuerpo, esta vez adquiriendo carácter bidimensional, se convierte en un ciclo indefinido que permite y, en cierta manera desea, experimentar las alteraciones del tiempo. En cada serie de Esther Ferrer, el tiempo actúa sobre la imagen y de la misma manera que altera mental y físicamente nuestra existencia, incide en cada obra de esta artista evidenciando su presencia de forma constante tanto el proceso de creación como en el resultado de su trabajo.

***El libro del sexo. La caída (detalle), Esther Ferrer, 1979.***



Esther Ferrer es sujeto y a la vez objeto; es artista y obra a la vez. En cuanto a las asociaciones eróticas, para un arte ligado a la vida es un tema ineludible, más aún si atendemos a la obra de Esther Ferrer que no ofrece resistencia a reafirmarse en la dualidad arte-vida a través de trabajos que enfatizan su condición de artista-sujeto-mujer.

---

<sup>137</sup> Esther Ferrer, en Gloria Collado, *Ante el espectador*, *Lápiz*, n° 108, enero de 1994, n° 108, págs. 36-41.



*La otra caída*, Esther Ferrer, 1983.



Por último, *La otra caída* consistía en la silueta de España formada por monedas que resbalaban estáticamente sobre la pared hacia el interior vacío de una taza, reflejando de esta manera, como expresa la propia artista, su compromiso con el contexto político y sus derivaciones sociales y culturales en la situación específica de nuestro país: *Como persona y ciudadana evidentemente me sentía condicionada por la situación política española y actuaba en consecuencia*<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> Esther Ferrer, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, París, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).



### 3. Walter Marchetti

Si el mundo musical es desde todo punto ineludible en zaf, más aún lo es en el trabajo particular de Walter Marchetti. En ese sentido, quizá sean *Música de cámara... D'apres Marchetti y 19 piezas fáciles*, las obras más significativas presentadas en *Fuera de Formato* por este artista. Walter Marchetti traduce la música en objeto de forma exquisita, convirtiendo el silencio en alimento para el espíritu, en música que se ve y se palpa sin más traducción que la puramente sensible.

*Música de Cámara...* (detalle), Walter Marchetti, 1983.

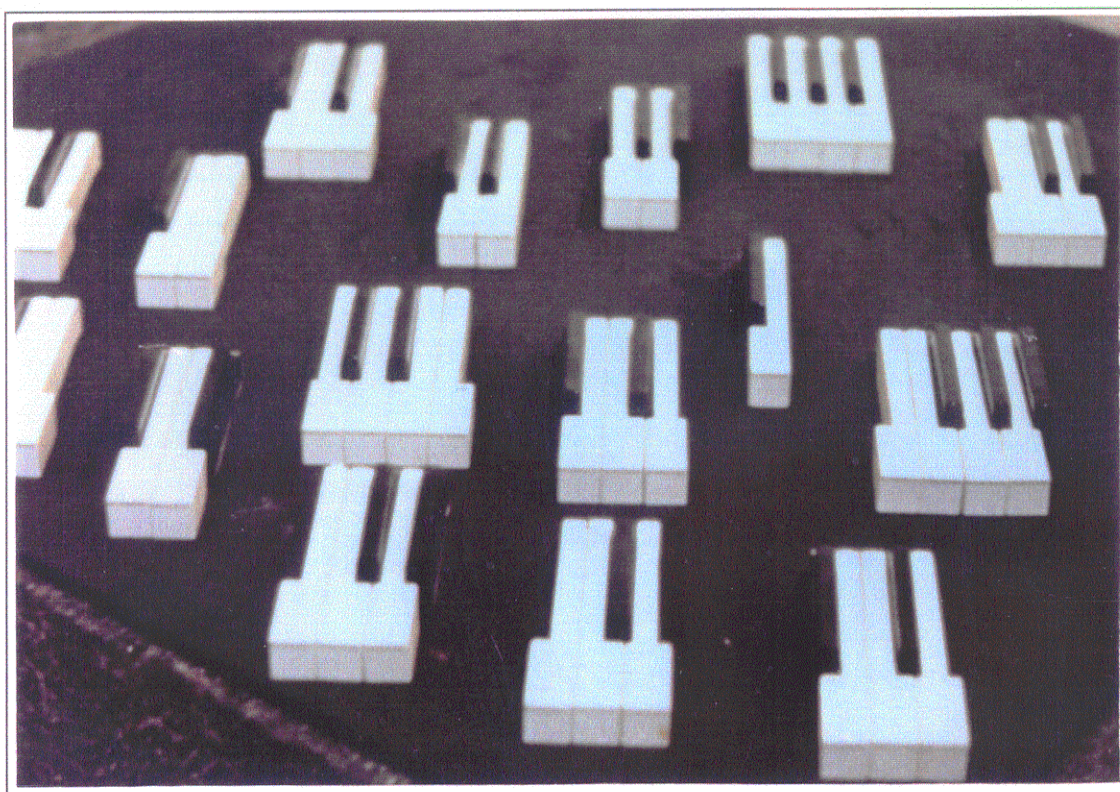


En estos trabajos, Marchetti propone un lenguaje musical alternativo al sonoro a través de instrumentos musicales privados de su función



específica que aportan una serenidad insospechada a la vez que cierta inquietud producida por un objeto prisionero en un medio que le imposibilita cumplir la función para la que fue creado. Así, en *19 piezas fáciles* nos encontramos con silenciosas teclas de piano que sólo producen música a través del sentido de la vista y del tacto. De la misma forma en *Música de cámara...* un violín bajo el agua se nos presenta como punto de encuentro entre la acción de simplificar y la de eliminar impurezas capaces de obstruir y poner freno a la libertad de lenguajes musicales no exclusivamente sonoros.

*19 piezas fáciles* (detalle), Walter Marchetti, 1983.



Por último, en *D'apres Marchetti*, este artista nos presenta un tapiz firmado por un Marchetti desconocido. Quién era Marchetti el hacedor de tapices ya no importa; tan sólo queda ese concierto silencioso que independientemente de su director suena



exclusivamente de forma visual. El azar interviene de nuevo como agente creativo presentándose como pieza fundamental; incluso proporcionando la obra. Cercano al espíritu del ready-made, Marchetti no necesita manipular sino más bien reinterpretar objetivos evidenciando la indiferencia estética de los objetos; *D'apres Marchetti* significa jugar con el mismo tablero bajo otras normas y con distintos jugadores; presentar un único trabajo realizado no obstante por dos autores que finalmente determinan dos obras distintas en el tiempo, el espacio y con diferentes objetivos, recordando de nuevo que, al fin y al cabo, no se trata de crear objetos sino de organizarlos.

***D'apres Marchetti*, Walter Marchetti, 1983.**



## V. *PERFORMANCES*

Durante los primeros días que siguieron a la inauguración de *Fuera de Formato* se realizaron, como sabemos, ciertos trabajos relacionados con el arte de acción como lenguaje artístico, agrupados en la sección titulada *Performances*, a cargo de Nacho Criado, Carlos Pazos<sup>139</sup>, Pere Noguera, Pedro Garhel, Isidoro Valcárcel Medina y zaj.

Los precedentes históricos internacionales de la *performance* parecen estar claros, los remotos los podemos encontrar en los manifiestos futuristas, el dadaísmo o los extravagantes actos surrealistas, y los más próximos en la *action painting*, los *happenings*, el accionismo vienés y las propuestas del grupo *fluxus*. Sin embargo, el término *performance*, utilizado hoy simplemente como sinónimo de *acción*, es muy dado a ambigüedades y poco a definiciones. Ultimamente la acción parece ser que se ha convertido en la manifestación extrema de los supuestos conceptuales. Los artistas compaginan el arte de acción con otras disciplinas artísticas, incluso hasta el punto de interrelacionarlas en el mismo proceso de ejecución dando lugar a un arte multidisciplinar con las dificultades de catalogación que ello supone.

---

<sup>139</sup>La acción *Me enamoré de una Jíbaro* de Carlos Pazos fue ejecutada por Paloma Unzeta, Lourdes Durán y Carmen Luna como intervención del propio espacio de instalación de Pazos, por lo que su descripción se ha localizado en el apartado de *Instalaciones*.

Por otra parte, si como afirman Carles Hac Mor y Esther Garay, *cada artista reinventa la acción*<sup>140</sup>, los obstáculos a la hora de establecer constantes en el trabajo del *artista-performer* se incrementan considerablemente y únicamente es posible interrelacionar sus propuestas a través de ciertas afinidades de planteamiento. Así pues, la voluntad por experimentar con distintos lenguajes de comunicación y expresión, la utilización del cuerpo, el espacio y el tiempo como elementos indispensables inherentes al proceso de desarrollo, el desinterés por el producto final y por los canales de difusión artística tradicionales se convierten en puntos de coincidencia en este tipo de prácticas.

Jochen Gerz definió la *performance* como *un acto vivo realizado por un ser vivo delante de otros seres vivos*<sup>141</sup>. Ciertamente, las acciones agrupadas en *Fuera de Formato*, sin conexiones evidentes, no soportarían un concepto más ajustado. Así pues, ante la diversidad de discursos concretados en los trabajos que compusieron la sección *Performances*, solamente atendiendo a la definición de Gerz tienen cabida las asociaciones entre las piezas ejecutadas. En base a estas circunstancias se considera necesario, al igual que en las obras incluidas en las anteriores secciones, un estudio particular que examine cada propuesta individualmente.

---

<sup>140</sup>Carles Hac Mor-Esther Xargay, *El sujeto como objeto del arte*, Programa *La Acción*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, octubre-noviembre de 1994.

<sup>141</sup>Citado por Hubert Bésecier en *Reflexiones sobre el fenómeno de la performance*, Estudis Escénics, Quaderns de L'Institut del Teatre, Barcelona, nº 29, 1988, pág. 103. (en Teresa Camps, *De nuevo, y todavía, notas sobre la actividad performance en nuestro país*, Sin número, catálogo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1996, pág. 15).



## 1. *Re/presentación*

El trabajo *Re/presentación*, realizado por Nacho Criado como homenaje al grupo zai en *Fuera de Formato*, consistió en una serie de acciones que, combinadas en una misma dirección argumental, se llevarían a cabo en los distintos tramos de escalera de acceso a la sala de exposiciones de la planta sótano del Centro Cultural de la Villa.



Nacho Criado iniciaba la acción preparándose delante de un espejo buscando, ante el reflejo de su propia imagen, la solidez física y mental de un estado adecuado para el cumplimiento de su acción. A



continuación ejecutaba pequeñas acciones con diversos objetos, una barra pequeña de espejo, un sombrero, un gato de porcelana, que funcionaban durante el desarrollo del trabajo como elementos de carácter narrativo que servían de hilo conductor del discurso de la propuesta.



En una tercera fase, quizá la más representativa de su trabajo, Nacho Criado, como una invitación a un viaje a través de la ruina, realizaba una arquitectura funeraria mediante un lento proceso de construcción a partir de un bloque de cajas previamente ordenadas. La construcción del templo funerario recreaba ruinas de lejanas civilizaciones en donde, como en *Eupalinos o el arquitecto* de Valéry, la acción de edificar es tan importante como sus resultados:



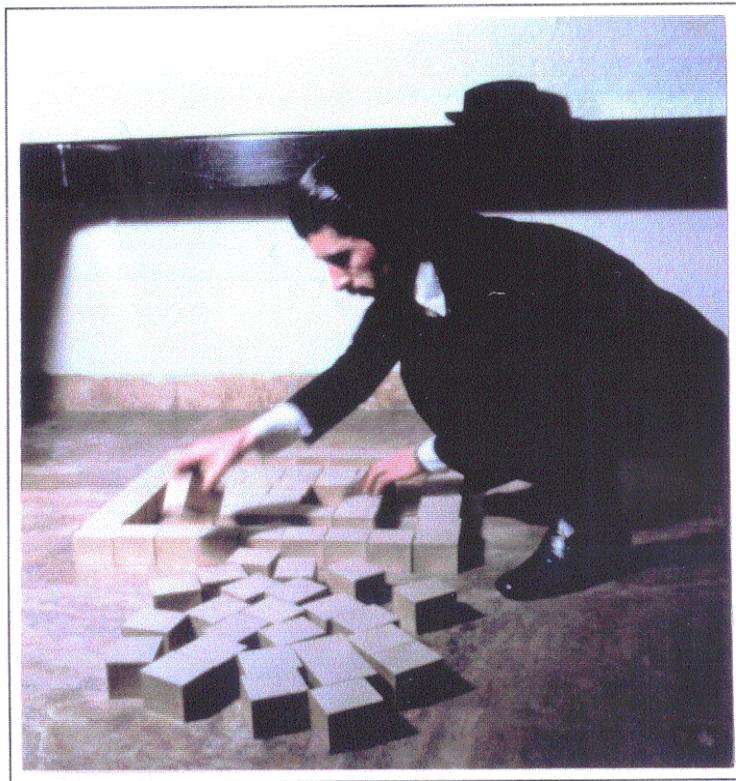
*Ya la idea de templo no la separo de su edificación. /.../ Destruirle y construirle, parejos son en importancia, y almas requieren uno y otro*<sup>142</sup>. Así, la reflexión estética y humana de Nacho Criado girando en torno a cuestiones como el paso del tiempo y sus secuelas o la memoria, rival enérgico contra el vacío, determinan el abandono de la edificación de la que finalmente quedan tan sólo sus huellas como vestigios de acciones ya realizadas, ya superadas... Parece como si en un gesto anticipatorio Nacho Criado quisiera decirnos: *No te preocupes... tras la ruina algo queda*<sup>143</sup>.



---

<sup>142</sup>Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, 1921, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Madrid, 1982, pág. 19.

<sup>143</sup>Nacho Criado, *No te preocupes... tras la ruina algo queda* (instalación), *Una obra para un espacio*, catálogo, Canal de Isabel II, Madrid, 1987.

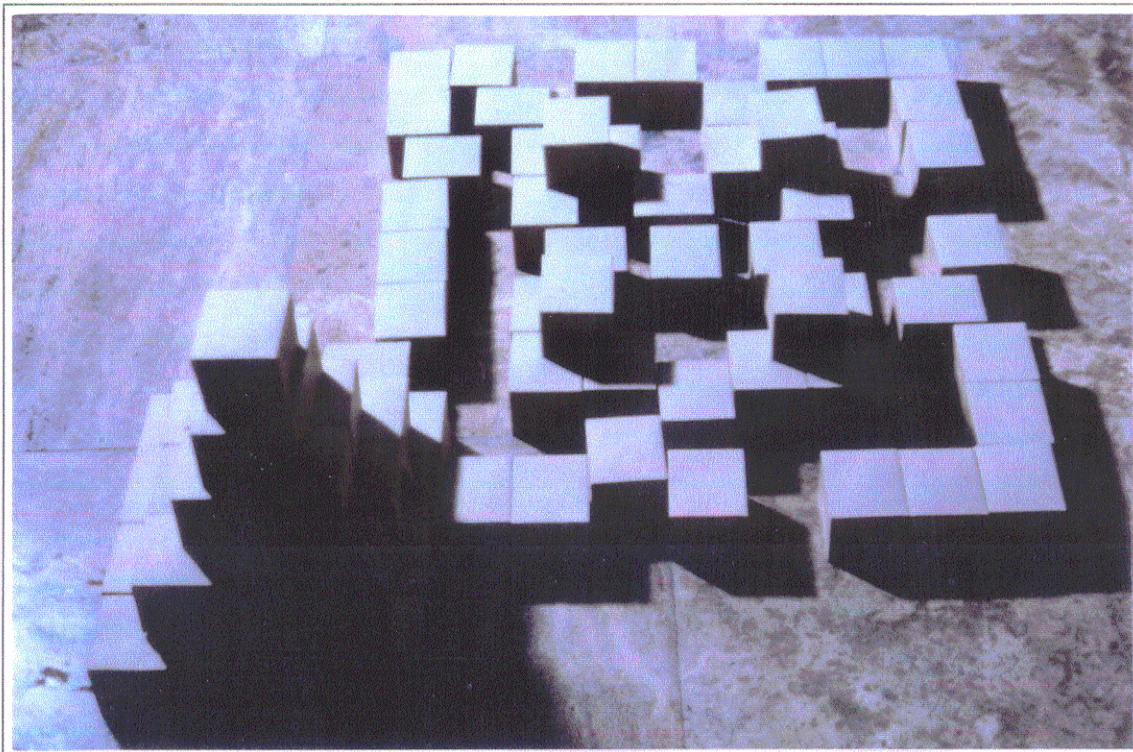


En realidad, conceptos como construcción y reconstrucción, destrucción, fragilidad y deterioro se asocian con frecuencia al trabajo de Nacho Criado, quien a menudo utiliza la arqueología y la ruina como puntos de reflexión sobre el tiempo y su incidencia en el ser humano: *Las excavaciones que conducen a culturas anteriores señalan distintas formas de consciencia en el hombre*<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup>Nacho Criado, *Cartógrafo de la memoria*, entrevista realizada por Fernando Castro Flórez, *El Urogallo*, noviembre de 1993, págs. 16-27.

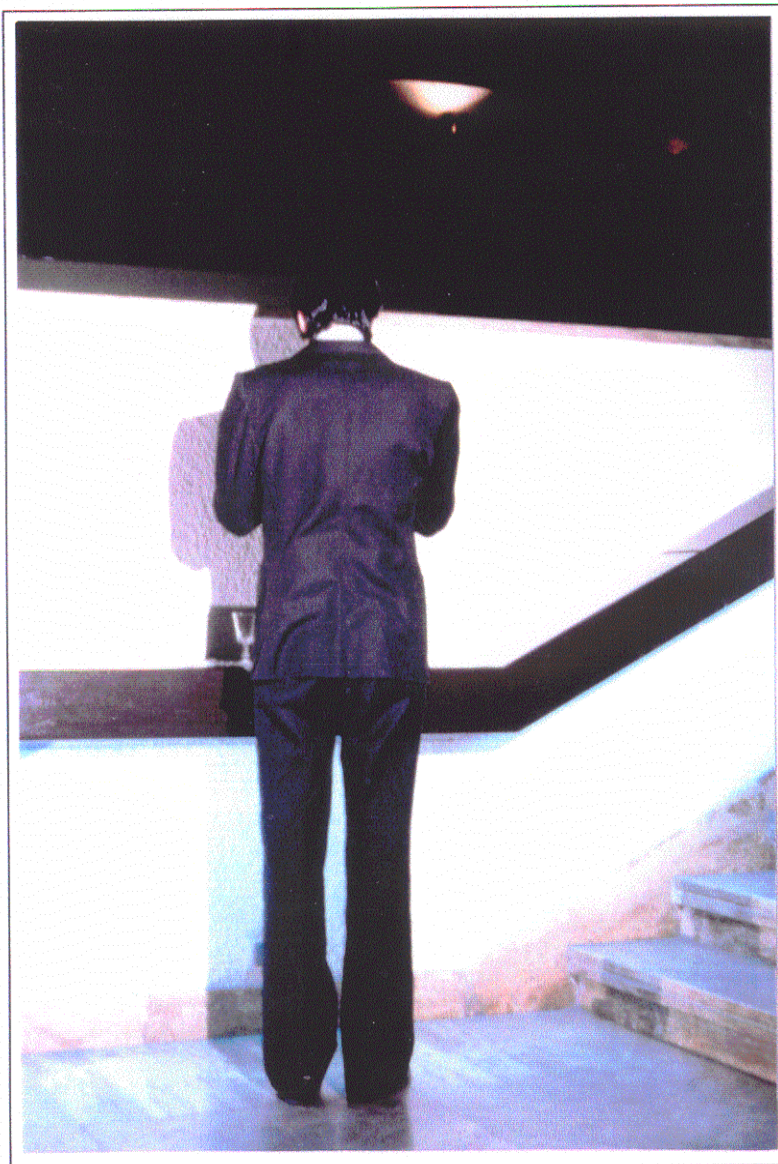




Nacho criado, para concluir, se servía una copa de *Anís del Mono*, elemento reiterado en su trayectoria desde los ochenta y ofrecía también una al grupo zaj<sup>145</sup>, que le esperaba al final de la escalera, concluyendo así el final de su acción mientras reafirmaba con este gesto el homenaje al grupo planteado por la muestra *Fuera de Formato*.

---

<sup>145</sup>Carlos Pazos sustituyó a Walter Marchetti, ausente en aquel momento.





## 2. *Meados*

Juan Hidalgo trabaja sacando fuera de contexto acciones muy simples de la vida cotidiana empleando lenguajes muy diversos; sin embargo, a pesar de la especificidad de cada uno de ellos, el acto de componer, colocándose a sí mismo como sujeto y objeto del acto creativo, es prácticamente idéntico en todos ellos.

*/.../ el arte lo veo como uno de los ingredientes de la actividad cotidiana y común de la vida; es una cosa más. Lo mismo que nosotros caminamos, lo mismo que nosotros tomamos café con leche, podemos hacer una poesía o podemos hacer cualquier otra cosa. Lo que pasa es que, claro, hay gente que sabe prepararte un café con leche muy bien preparado y hay gente que te sabe hacer una poesía muy bien hecha, y hay gente que no te sabe preparar un café con leche bueno ni una poesía buena. Todos los ingredientes forman parte de nuestra existencia y nuestra vida, lo que nos hace posible vivir y gozar, que para eso hemos nacido: para gozar y sufrir, entre las luces y las sombras<sup>146</sup>.*

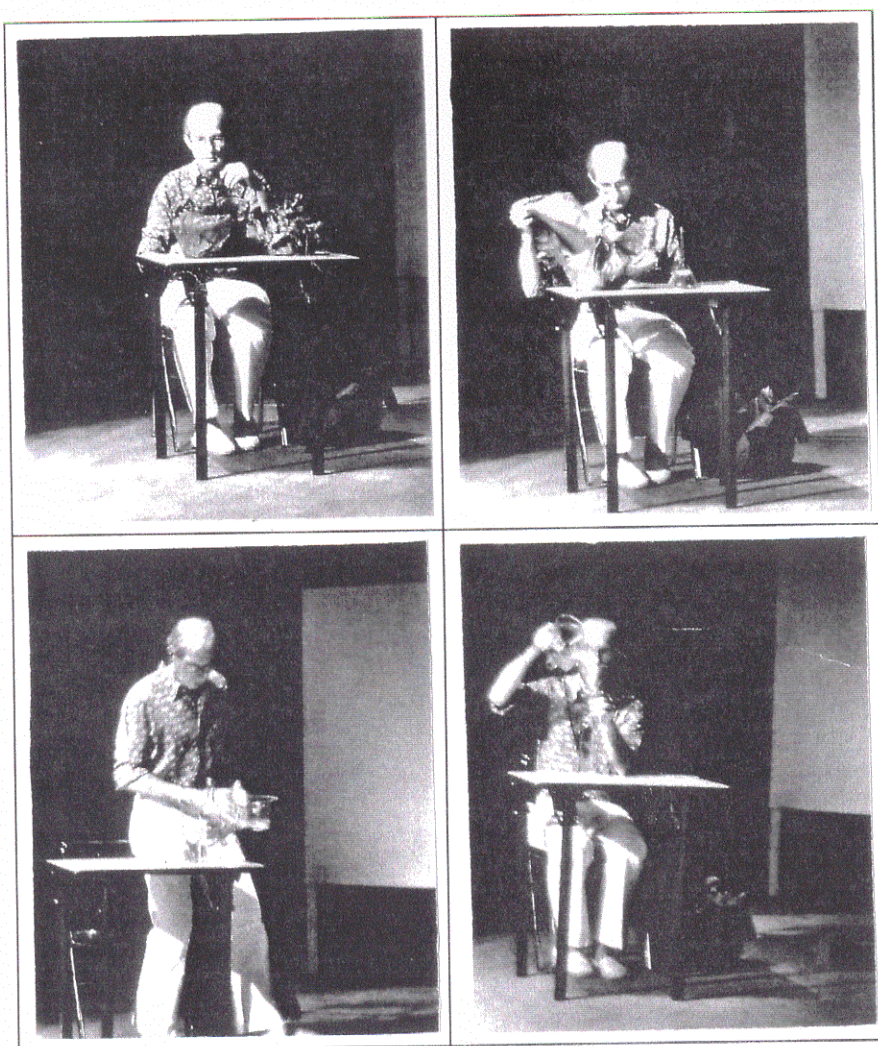
*Es el punto de vista duchampiano: el artista hace una propuesta, pero es el espectador el que opina, le da sentido y la completa con ello. El espectador es el que la convierte en obra de arte<sup>147</sup>.*

---

<sup>146</sup>Juan Hidalgo, *Entrevista Juan Hidalgo-Isidoro Valcárcel Medina*, Lápiz, nº 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, Madrid, págs. 56-63.

<sup>147</sup>Juan Hidalgo, en Fietta Jarque, *Mirada fría al desnudo masculino*, *El País*, 12 de diciembre de 1993, pág. 36.





*Meados* era el título del trabajo que Juan Hidalgo realizó en la sección *Performances* de *Fuera de Formato*. En el espacio se había colocado un biombo verde, una mesa y una silla. Se iniciaba la acción con la aparición Juan Hidalgo transportando una bolsa verde oscuro llena de paquetes envueltos en papeles de seda de diferentes colores que imposibilitaban adivinar su contenido.

Lentamente, el artista, sentado a la mesa, iba *desnudando* los paquetes descubriendo los objetos que escondían.

Una vez que todos los objetos, una botella de cristal, un embudo transparente, un orinal, también de metacrilato transparente, unas tarjetas adhesivas y algo para escribir, estuvieron desprovistos de sus envoltorios, Juan Hidalgo tomaba el orinal y orinaba detrás del biombo. Posteriormente reaparecía y vaciaba el contenido del orinal en la botella mediante el embudo, tapaba de nuevo la botella y le colocaba una de las tarjetas adhesivas con la frase *Meados* escrita en ella. Para terminar volvía a envolver los objetos en los papeles de seda, los guardaba de nuevo en la bolsa y abandonaba con ella la sala dando así por terminada su acción.

Juan Hidalgo afirma que el arte es, en general, una propuesta del autor al espectador, en la cual cada persona realiza su propia traducción al margen de las motivaciones propias del artista, dependiendo de su cultura, del bagaje, de su sensibilidad y, por tanto, sin posibilidad de coincidencias. La única interpretación posible del trabajo de Juan Hidalgo es la no-interpretación.

### 3. *La primera media hora*

La *performance*, afirma Esther Ferrer, es el arte del tiempo, del espectador y de la presencia: *Ellos me miran y yo les miro, su presencia refleja la mía y viceversa*<sup>148</sup>.



---

<sup>148</sup> Esther Ferrer, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, París, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).





Bajo el título *La primera media hora*, Esther Ferrer realizó múltiples acciones cortas en la muestra *Fuera de Formato*, en torno al ritual que le es propio: la silla como soporte de su cuerpo y la presentación de la poética de los objetos mediante la provocación de su puesta en escena a un público que interviene en cada una de sus acciones de forma ajena a su propia voluntad: *En la performance, al menos en las mías, no pido nada al público, y menos aún su participación por la pura y simple razón de que participa automáticamente, lo quiera o no. Cuando en un lugar determinado, a una hora dada, hago una performance, los roles comienzan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tan performer como yo, incluso si decide marcharse, si llega a interrumpir la performance e incluso sin querer serlo. Forma parte del espectáculo, está en el interior*<sup>149</sup>.

En *La primera media hora*, Esther Ferrer aparecía inicialmente con una serie de fichas en la mano (una por cada acción) e iba realizando el conjunto de acciones para las cuales utilizaba distintos objetos tales como un paraguas, una regadera, etc. Todas ellas se ejecutaban en un tiempo definido e igual, hasta finalizar el conjunto de las fichas en un periodo total de treinta minutos, en el cual, el tratamiento del objeto, a través de sus referencias extraartísticas intrínsecas, formaba parte de su experimentación con el tiempo y el espacio.

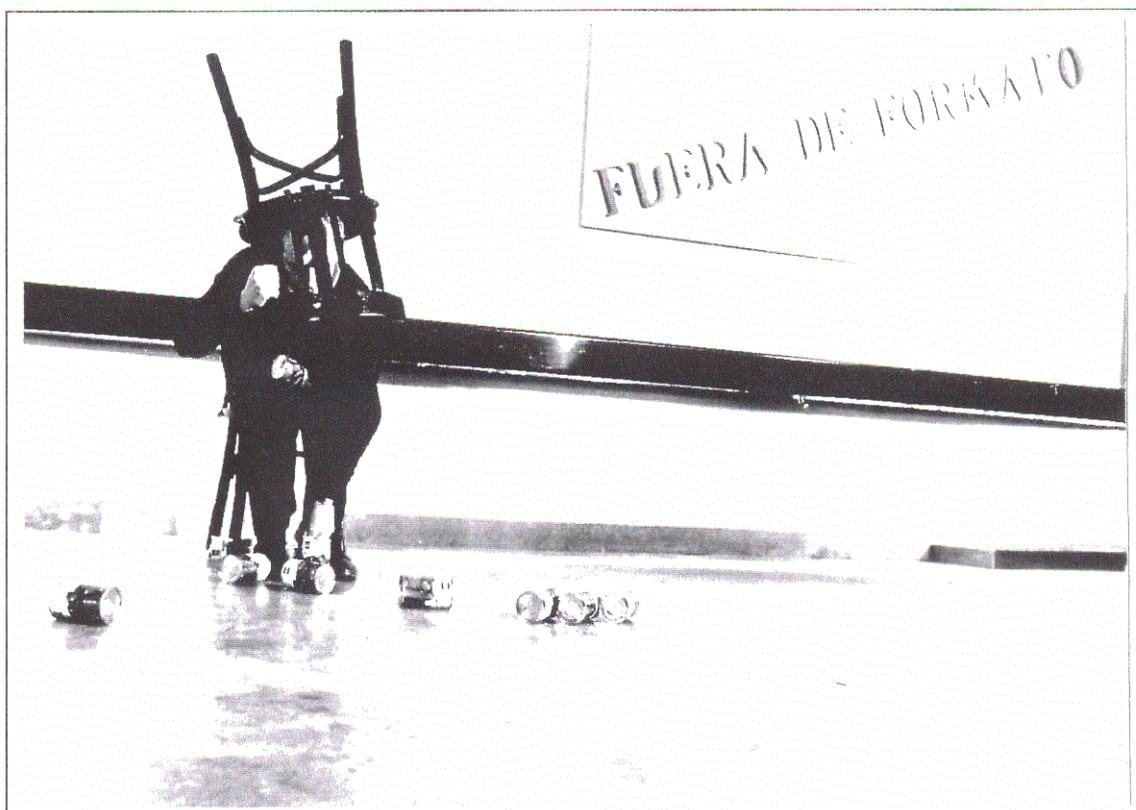
---

<sup>149</sup>Esther Ferrer, en Gloria Collado, *Ante el espectador*, Lápiz, nº 108, enero de 1995, págs. 36-41.



#### 4. *En los mares del sur*

El cuestionamiento del concepto de la utilidad es una constante en el trabajo de Walter Marchetti. El planteamiento de *En los mares del sur* se basaba en la insistencia, convertida casi en pesadilla, de la repetición de una acción cotidiana e inútil; es decir, la situación obsesiva generada a partir de la realización de una acción que se presupone de antemano imposible y absurda.



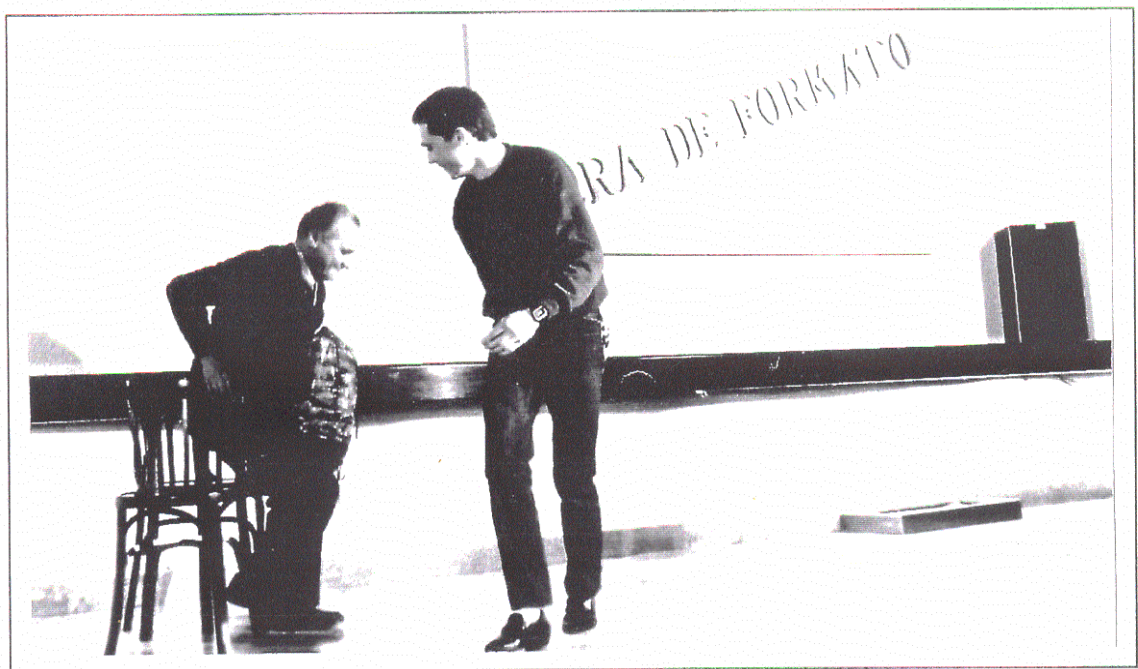
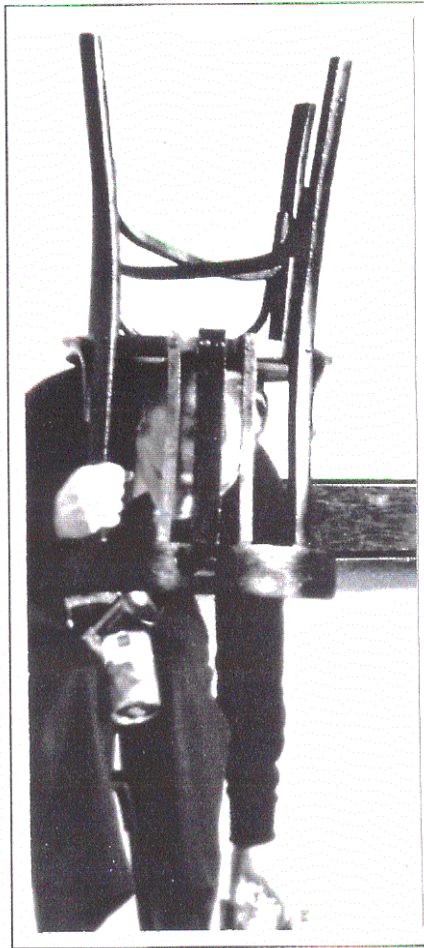
En la acción *En los mares del sur*, realizada en *Fuera de Formato*, Marchetti permanecía sentado en una silla sujetando otra idéntica



sobre la cabeza mientras intentaba, desesperadamente, recoger unos botes de melocotón en almíbar, que previamente había dejado caer, y guardarlos en una bolsa. La exasperación terminaba por contagiar a los espectadores que finalmente salían de forma espontánea y le ayudaban a guardar todas las latas en la bolsa determinando de esta manera el final de la acción.







## 5. *Coloquio-Conferencia*

Isidoro Valcárcel, firme en la ideología del conceptual de origen y al margen de espectaculares puestas en escena, acostumbra a cuestionar el funcionamiento del arte a través de sus acciones, en las que nunca falta la crítica irónica, no exenta de cierto dramatismo, al sistema tradicional del arte. En su acción *Coloquio-Conferencia*, realizada en *Fuera de Formato*, como el propio Isidoro Valcárcel nos advierte, se invertía el orden habitual entre conferencia y coloquio, evidenciando de esta manera una necesidad de intervención en los posibles equívocos que la inercia es capaz de provocar en el desarrollo de la práctica artística: *Realicé una acción que se tituló Coloquio-Conferencia. Instalé sillas, un estrado y me subí en él. Invité a los presentes a comentar cualquier cosa que tuvieran necesidad de exponer públicamente y de esta manera quedó abierto el coloquio. Pasado un largo silencio, se manifestaron las primeras opiniones o preguntas... al principio tímidamente y después de una manera desbocada. Una vez que consideré que había pasado un tiempo razonable, di por terminado el coloquio y comencé una conferencia sobre uno de los temas aparecidos en la primera parte de la acción. Es decir invertí el proceso usual de conferencia-coloquio. El resultado fue muy vivo, animado, en fin, muy rico*<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).







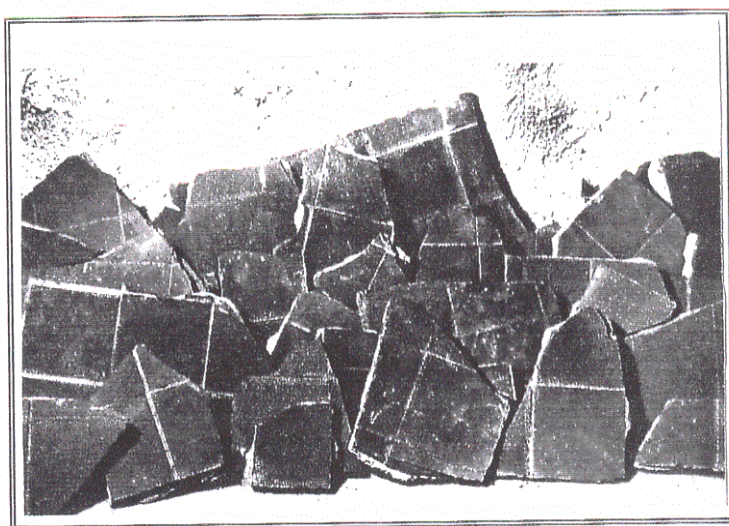
## 6. *Sol/Suelo*

*El trabajo Sol/Suelo* realizado por Pere Noguera en *Fuera de Formato* se procesaba en tres fases. En la fase inicial (Instalación), se adecuaban al espacio unas trescientas piezas de un suelo de barro cocido y una selección de fragmentos de imágenes y objetos extraídos de la vida cotidiana.

**Proyecto**



**Proyecto**





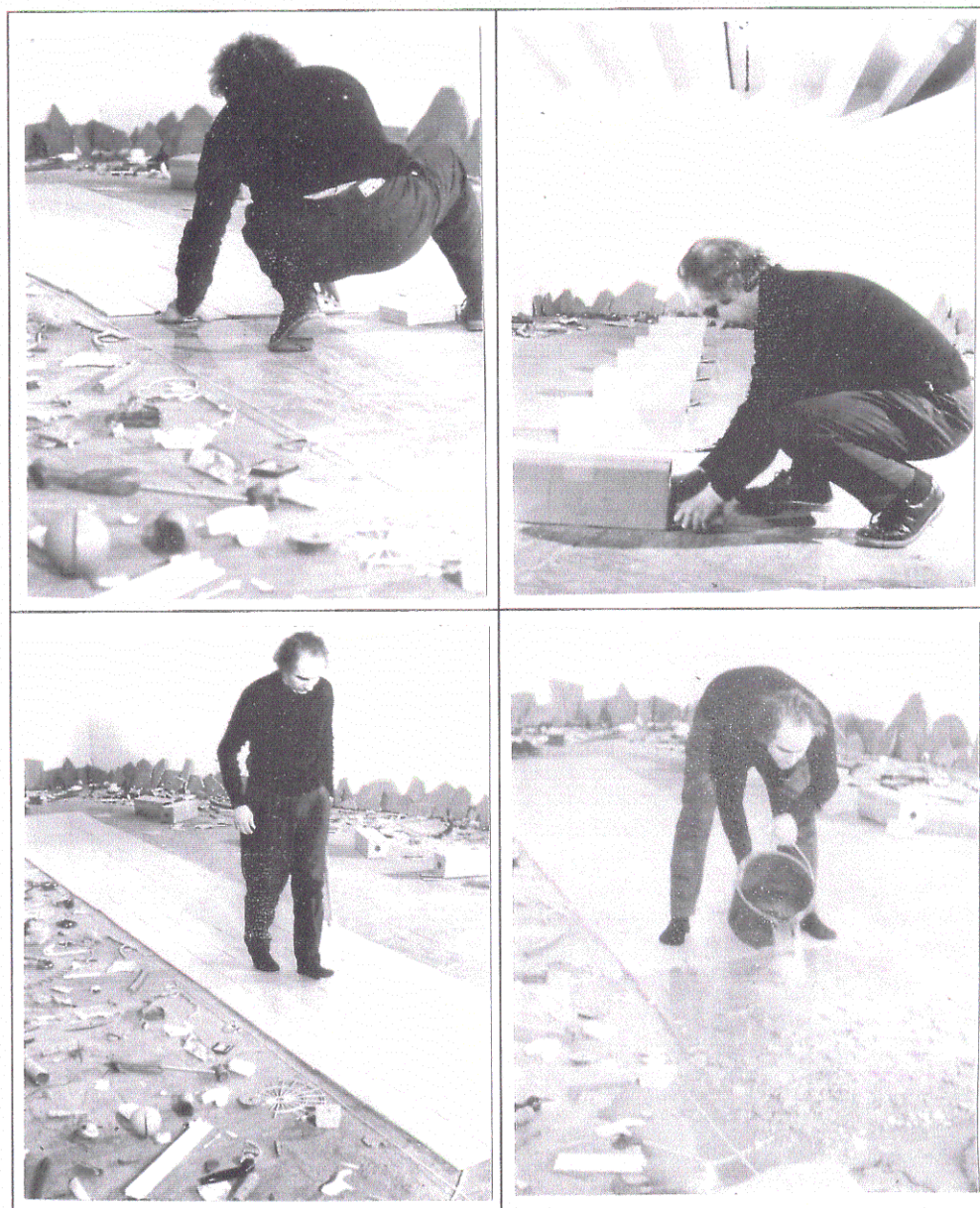


En la segunda fase (Acción), se sucedían diferentes acciones que a través del movimiento alteraban el orden establecido en la primera fase. La construcción y posterior rotura de un pasillo de piezas de barro crudo, la incorporación del agua como nuevo elemento sobre el suelo y el hecho de *enfangar* o recubrir con barro el espacio que previamente había sido ocupado por diferentes elementos provocaban, finalmente, una serie de residuos de ese proceso que en este caso daban forma a la instalación *Sol/Suelo*. En este sentido son significativas las palabras con las que el mismo Pere Noguera describe su trabajo: */.../ la relación entre las acciones que se producen dentro de cada pieza y la performance es de diferente orden según me interese enseñar únicamente la instalación ya terminada, o bien me interese poner de relieve la ocupación y/o desocupación de un espacio, o bien remarcar la ejecución de la pieza, o modificarla mientras dure*<sup>151</sup>. A diferencia de las instalaciones que había realizado anteriormente pensadas para un espacio determinado y no movable,

<sup>151</sup>Pere Noguera, *III Symposium International d'Art Performance*, catálogo, Lyon, 1981.



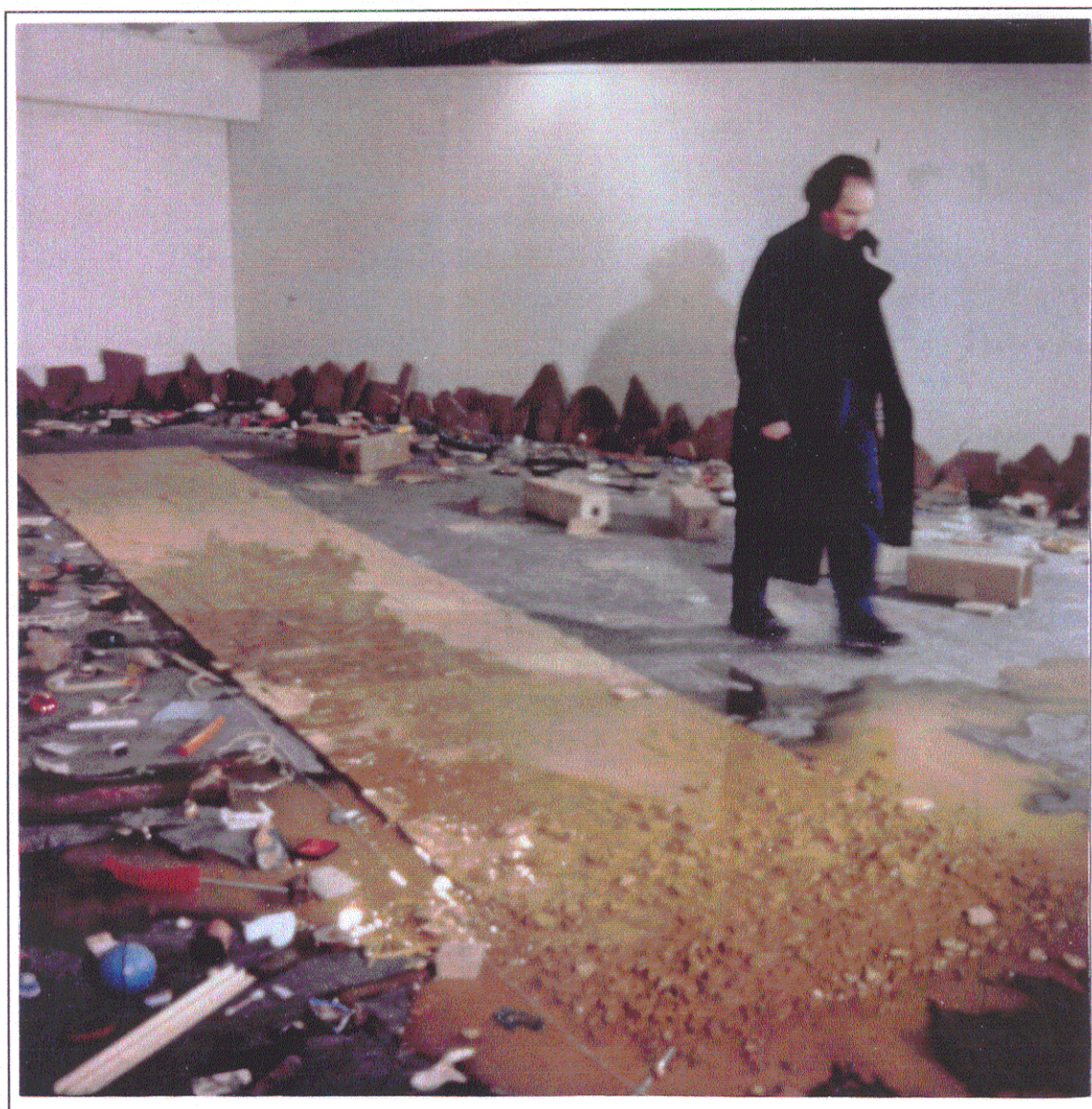
ésta estaba concebida expresamente para ser transportada y adaptada a espacios diferentes, con lo que posibilitaba el objetivo nunca logrado de convertir *Fuera de Formato* en una muestra itinerante.



Por último, la tercera fase (Instalación) consistía en la exposición del resultado de la ejecución de las fases primera y segunda. Es decir, la instalación de Pere Noguera, realizada para *Fuera de Formato* contenía implícitas, como él mismo indica, algunas de las acciones



provocadas en su *performance*: *La relación entre mi obra, (instalaciones- acciones) y la performance viene dada por el hecho de que en mis piezas se producen diversos niveles de acciones. Acciones naturales, derivadas de los materiales usados y acciones provocadas sobre el espacio y sobre los objetos en función del contenido de la obra*<sup>152</sup>.



---

<sup>152</sup> *Ibidem.*

## 7. *Opción Cero*

Pedro Garhel realizó en *Fuera de Formato* la *performance Opción Cero*, en la cual, con el tiempo como compañero, realizó un viaje virtual a través de su propia existencia cuyo recorrido de ida hasta el punto de destino, una regresión hasta el momento de su nacimiento, era tan esencial como el retorno desde el origen al presente.

El artista recreó un paisaje a base de elementos naturales utilizándolos como referencias a su procedencia geográfica. Además de la propia energía que materiales como la madera o la lava volcánica pueden esconder de forma intrínseca, estos componían un territorio en perfecta armonía visual con el planteamiento, apoyándolo en la ejecución de un proceso iniciado de purificación mental con objeto de renacer y enfrentarse al futuro exento de ataduras con el pasado.

Así, utilizando como transmisores de su experiencia elementos representativos de sus vivencias personales hasta ese momento y su propio cuerpo, Pedro Garhel dio fruto a un trabajo intimista, desde todos los puntos, en donde la sensibilidad y el misticismo se aliaron durante el proceso para dar lugar a una de las experiencias más ricas de cuantas se presentaron en *Fuera de Formato* a la cual, gracias a las reflexiones detalladas del propio Pedro Garhel, accedemos como si el tiempo y la distancia no hubieran afectado a sus objetivos y resultados: *Opción Cero era un viaje mental. Un retroceso desde el presente, (justo en el instante en el que había cumplido treinta años), a lo más amplio y profundo de mi existencia, adentrándome en*



*distintos aspectos, planos y niveles de lo que supone la vivencia personal.*

*Estaba centrado más en la vida que en el proceso creativo o en el proceso de trabajo, aunque evidentemente el proceso de trabajo está ya implícito en la vida de un individuo, sobre todo en mi caso. Me interesaba más analizar las claves de la existencia, las claves de la vida personal, los planos por donde había deambulado, las situaciones que me habían conformado. Se trataba por lo tanto de descender-ascender hasta el punto cero, hasta el instante más cercano al nacimiento.*

*En esta obra el planteamiento consistía en llevar a cabo todo el recorrido de una manera cerebral o mental a la vez que espiritual. Aunque el proceso sucedía en la mente, en esos instantes circunstanciales de mi vida se producían muchas cosas que hacían posible adentrarse en determinados aspectos que me interesaba desentrañar o descubrir o repasar.*

*Formalmente lo que hice fue crear una geografía o territorio donde eso pudiera suceder. Elegí la zona de tránsito, no sólo porque lo demás estuviera ocupado con las instalaciones, sino porque espacialmente lo que más me interesaba era trabajar en ese ámbito central donde confluyen e interactúan todos los espacios de la zona de la exposición.*

*Al tener referencias volcánicas, pues mi procedencia es de las Islas Canarias (Tenerife), hice traer un cargamento de lava volcánica para*

*construir el territorio donde tenían que suceder los hechos, y llevar a cabo, optimizándolo, el proceso mental o sutil en el que me iba a colocar.*

*La tierra de por sí ya tiene una enorme energía y está cargada de magnetismo. El hecho de haber desarrollado una parte muy importante de mi existencia en Tenerife es clave para entender el contenido de mi discurso. Analizando posteriormente mi proceso creativo me he dado cuenta de que guarda una estrecha relación con el hecho de haber nacido en esas coordenadas geográficas.*

*En la composición de la instalación hice una espiral de lava volcánica de tres vueltas, es decir, tres círculos hasta llegar al centro. El ancho era de un metro, por lo tanto esa espiral, por otra parte símbolo constante en los petroglifos canarios, llevaba la valoración de una década por cada círculo. Como ya dije anteriormente, en ese momento había cumplido treinta años y de ahí viene ese valor.*

*Sobre la lava volcánica coloqué el tronco de un árbol desenrollado en sus anillos suspendido en el aire. El tronco del árbol seleccionado de forma intuitiva se desenrolló en treinta metros. El árbol entero estaba allí.*

*Para introducirme en ese proceso mental me pareció importantísimo rodearme de la energía natural ya que el ser humano vive de dos energías, una que procede de la tierra y otra que procede del cosmos.*

*La vida de un árbol empieza con una semilla y de ella nace un tallo y ese tallo empieza a crear círculos concéntricos que son las etapas que va teniendo en su proceso evolutivo. Yo tomé este proceso como referencia, pero a la inversa.*

*En realidad la vida de un árbol y la de un ser humano son similares, sólo que en un ser humano con el paso del tiempo queda la memoria, las huellas de todas sus experiencias grabadas en el cerebro.*

*Por ello también consideraba imprescindible estar encima de la tierra y de alguna manera que me transmitiera esa energía que yo necesitaba para introducirme en ese proceso mental.*

*Por otra parte el concepto "suspensión" era fundamental en todo este trabajo. Suspende el tiempo, suspende el presente, parar y hacer flotar todo lo que había sido la existencia personal de un individuo, en este caso la mía.*

*De alguna manera, en esos momentos estaba necesitando la realización de este trabajo como proceso íntimo. Tener un instante de análisis a través de los esquemas de vida, de los comportamientos llevados y de las actitudes que me habían dado forma como persona.*

*Esta espiral de madera colocada sobre mi cabeza. Toda la existencia suspendida a partir de ella, físicamente pasada y sutilmente en el aire, me servía como antena que transmitía la información necesaria para el viaje hacia el punto cero, es decir, Opción Cero. Reconozco que en aquel momento me costó muchísimo descender virtualmente.*

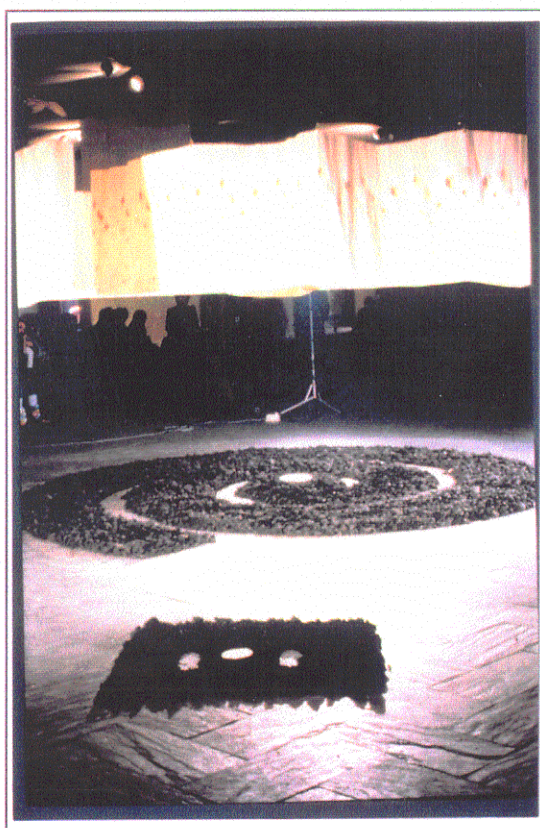
*Planteé la pieza con una duración total de treinta minutos. En el inicio de la performance me coloqué sobre una alfombra de un metro cuadrado de lava, que guardaba relación con el volumen físico de una persona. Al lado de esa alfombra había una vara métrica de madera, (la medida que utilizan los sastres), y un disco transparente en el que había grabado el título Opción Cero 3 r.p.m., tres revoluciones por minuto. En ese disco se encontraban implícitos todos los datos concernientes a mi existencia, dicha información no estaba impresa de un modo físico sino sutil.*

*Me coloqué sobre mis propias huellas en la alfombra de cara a la espiral y me enfrenté a ella durante catorce minutos. Posteriormente comencé el viaje y en un minuto realicé todo el recorrido físico del territorio.*

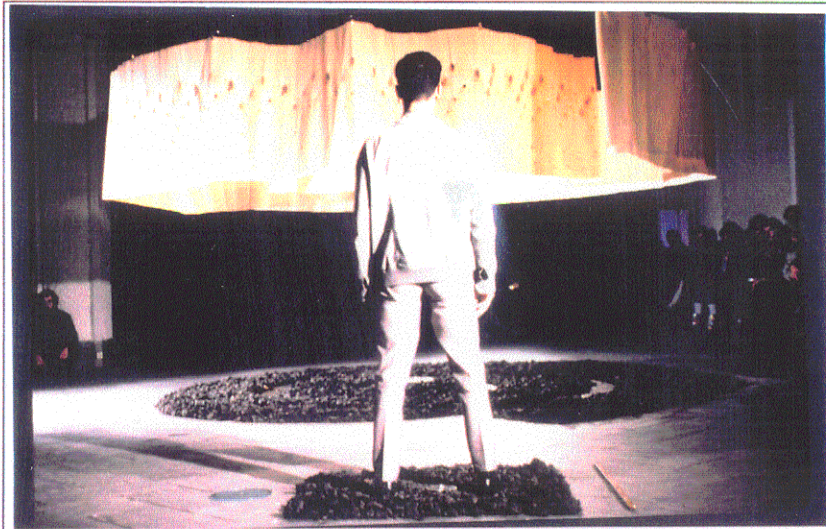
*Me situé en el centro de ambas espirales. En el suelo había un espejo y sobre él un diamante en bruto. Sobre ese diamante, y con la cabeza tapada por los treinta años de madera desenrollada a modo de antena, empecé a vivir el proceso de descenso al inicio de mi existencia durante un periodo de otros catorce minutos.*

*Finalizada esta situación comencé el recorrido de vuelta hasta el punto de partida para el que requería un minuto de tiempo. De nuevo sobre la alfombra, esta vez de espaldas a la espiral, saqué siete diamantes pulidos que llevaba en los bolsillos, los dejé caer al suelo, fuera de la alfombra, y pasé por encima de ellos, desprendiéndome y trascendiendo la implicación con las islas y dejando atrás toda la*

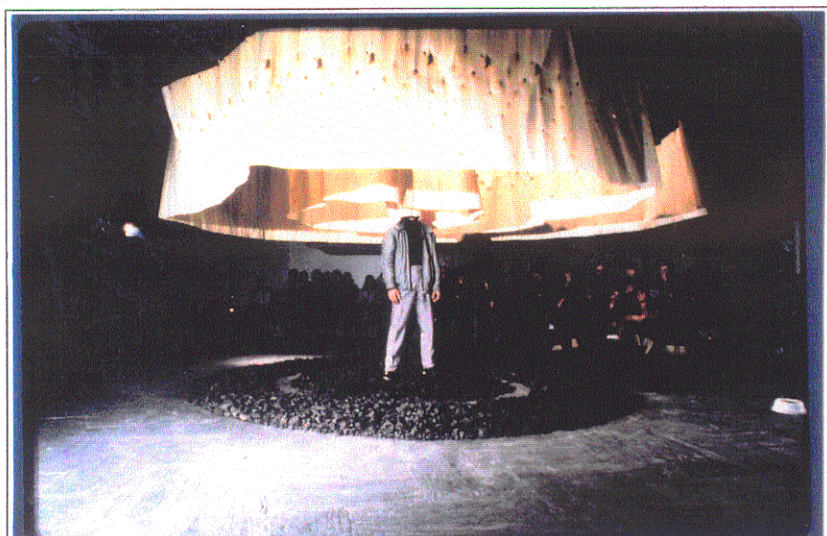
*experiencia vivida hasta ese momento, iniciando una andadura muy importante, un cambio de vida, de trabajo y en general de actitud, cumpliendo de esta manera con el compromiso que me había propuesto al iniciar el trabajo.*







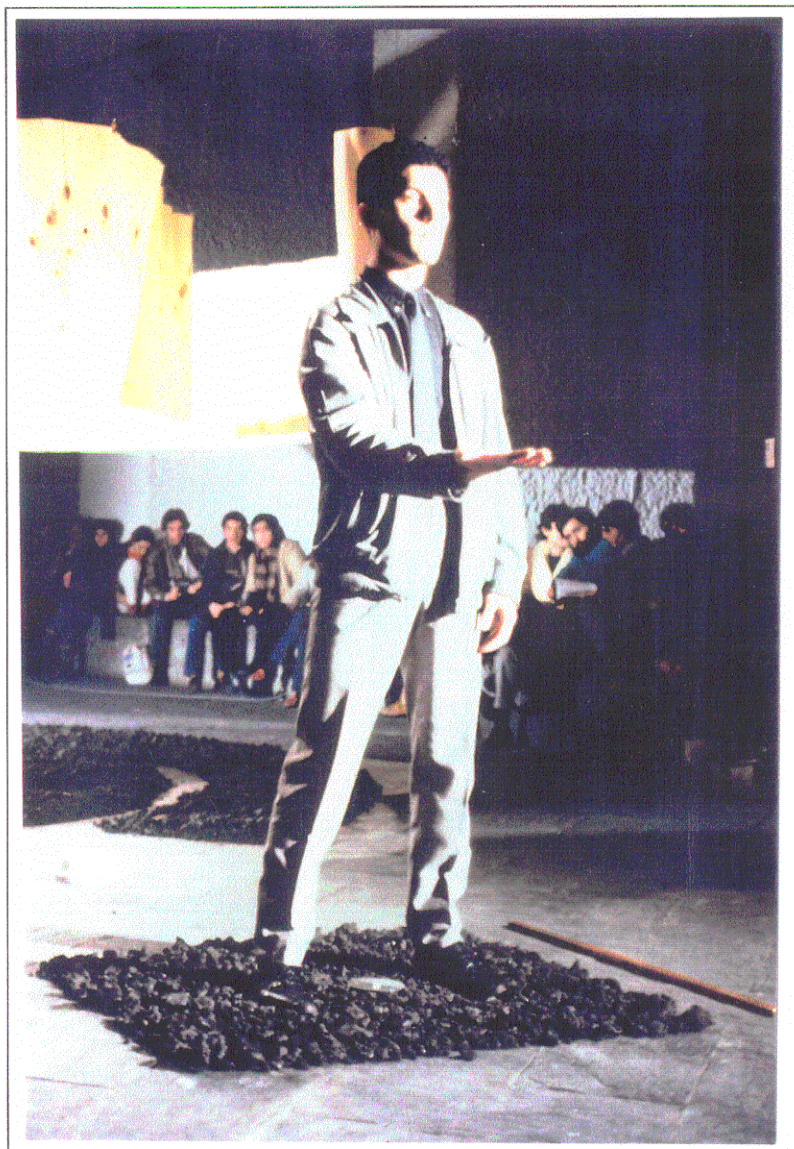




*Todo ello sucedía después de ese último minuto que completaba los treinta previstos para el desarrollo de la pieza. El tiempo de existencia de la pieza quedaba marcado por dos relojes que llevaba en las muñecas, uno de entrada y otro de salida. Un tercer reloj, grande y colocado entre la alfombra y la espiral, marcaba el tiempo real a todos los presentes. Como discurso estaba implícito desintegrar los valores o aspectos diversos que el tiempo conlleva. Una cosa es decir: "aquí y ahora", marcado por un reloj y otra es la experiencia*



*del "aquí" y "ahora", resultado de un proceso mental perteneciente a cada individuo.*



*En este caso no quedaba hueco para la improvisación. Desde luego siempre hubiera podido caerme de forma involuntaria, ya que la lava volcánica sobre ese suelo producía desequilibrio, pero eso no hubiera afectado al verdadero sentido de la performance. Esta es una pieza hermética y cerrada, las claves sólo le pertenecen al performer. Los elementos estructurales de la obra quedan prefijados e inamovibles.*

*El concepto "improvisar" únicamente se podía producir en el proceso mental. La conciencia y la visualización ofrecen una base de asentamiento de los niveles de percepción que se nutren del principio de aceptación de las imágenes que se van formando en el imaginario cerebral. Normalmente en toda performance queda implícito en el planteamiento de la pieza la participación o no del espectador. La gente percibe esa provocación cuando existe... /.../ se produce una confabulación, un sentirse implicado tremendamente en el discurso que planteamos, sobre todo cuando el proceso de tensión, conmoción, dulzura o desgaste, está sucediendo delante de sus narices. En este trabajo no estaba preestablecido. Es más mientras lo preparaba, en ningún momento llegué a pensar en esta posibilidad. Era completamente diferente, se trataba de una pieza tan personal que no había opción para ningún espontáneo. Realmente ir a la Opción Cero consistía en ir y volver del punto inicial de la existencia para de alguna manera dejar atrás el pasado y caminar hacia el futuro con una perspectiva diferente, una proyección espiritual distinta, dándole valor a los aspectos más sutiles de la vida. Este trabajo, Opción Cero, me ha servido muchísimo para encaminar mis pasos hasta hoy<sup>153</sup>.*

---

<sup>153</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

**III - UN NUEVO HORIZONTE PARA EL ARTE  
CONCEPTUAL ESPAÑOL. *FUERA DE*  
*FORMATO* COMO REFERENCIA**



## I. DE UN ARTE ALTERNATIVO A UN ARTE DE LOS NUEVOS MEDIOS

Las continuas apariciones y reapariciones de movimientos artísticos que se suceden a lo largo del siglo XX a menudo han venido asociadas a una característica de rechazo de lo precedente. El arte conceptual, como sabemos, no escapa a la norma y aparece en nuestro panorama artístico con una fuerte carga de hostilidad, enunciando como principales premisas ideológicas la crítica hacia la perdurabilidad de la obra de arte, hacia el sistema de mercado y, en general, hacia los medios de expresión artística tradicionales, a sus críticos y a sus artistas.

La crisis que en la década de los setenta afecta a la base ideológica del conceptualismo, origina por un lado una individualización en la práctica y por otro una serie de reformas en los planteamientos iniciales que a su vez provocan un nuevo horizonte para el arte y el artista, con la necesidad añadida de una renovación terminológica.

Son realmente significativas las palabras que Joan Rabascall pronuncia en este sentido: *Yo creo que los medios alternativos son todos aquellos que rompen con la tradición en el campo del arte como expresión y técnica. /.../ El trabajo con los medios alternativos casi siempre es crítico y con referencias sociológicas. Es un arte que no se basa en la idea de belleza y representación, sino que está*

*basado sobre todo en la idea de crítica y de comunicación*<sup>154</sup>. Los planteamientos reformistas iniciales se desvanecen en favor de la investigación personal. Los artistas conceptuales dejan de proponer su obra como *alternativa* a la actividad artística tradicional. Su postura exclusivista cambia hacia un estado de coexistencia serena y hacia una individualización de la práctica que abandona el radicalismo romántico y acaba por difuminar paulatinamente las barreras entre las diversas disciplinas artísticas. Se cuestiona entonces la validez del término *alternativo* para referirse a la conducta del artista conceptual seguida en la ejecución de su trabajo. En realidad este debate por la conveniencia del vocablo no obedece sino a un impulso por actualizar la terminología a la nueva actitud del artista conceptual que olvida finalmente parte de su búsqueda por redefinir el concepto de arte, los ataques a los sistemas de representación tradicionales y reaparece en la escena artística buscando el apoyo del crítico de arte y, como observa Antoni Muntadas, sin otra responsabilidad que la de ofertarse simplemente como una opción más: */.../ el hecho de que se llamen alternativos viene de que quizá puedan aportar una alternativa; habría que puntualizar sin embargo que esta calificación peca a veces de demasiado ambiciosa, es decir que se les ha conferido demasiada responsabilidad*<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup>Joan Rabascall, *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Joan Rabascall y Antoni Muntadas realizada por Gloria Mouré, *Destino*, nº 2112, Barcelona, 1978, págs. 34-35.

<sup>155</sup>Antoni Muntadas, *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Joan Rabascall y Antoni Muntadas realizada por Gloria Mouré, *Destino*, nº 2112, Barcelona, 1978, págs. 34-35.

## 1. Reconciliación con la práctica artística tradicional

La persistente ingenuidad de hacer desaparecer las prácticas de pintura y escultura se ha hecho presente sin resultados a través de los no pocos movimientos que han protagonizado las últimas décadas. Con la aparición del arte conceptual y los nuevos soportes propuestos, lamentablemente, como expresa Nacho Criado, conllevó también la crítica y rechazo de los lenguajes tradicionales: *A menudo las grandes conquistas de libertad en el arte no se aprovechan y sólo sirven para sacrificar otras cosas*<sup>156</sup>.

No obstante con respecto al arte conceptual, si bien es cierto que en sus inicios manifestaban un claro rechazo hacia los sistemas de representación tradicionales y las derivaciones de su ejercicio, también es verdad, para ser justos, que esta actitud crítica, tal y como nos advierten las palabras de Concha Jerez, no era en absoluto exclusiva del artista conceptual: */.../ nos molestaba que se limitaran a decir que lo único que existía era pintura. En realidad la belicosidad tenía lugar desde la pintura, como autodefensa, pero no siempre desde los pintores/.../*<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>157</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).



Isidoro Valcárcel, desde su opinión personal, también coincide en señalar que más que un rechazo lo que se manifestaba era fundamentalmente un desinterés: *Claramente había una preponderancia de la pintura, pero no existía una beligerancia por parte de aquellos que continuábamos haciendo nuestro trabajo por convencimiento*<sup>158</sup>.

En realidad, esta actitud de rechazo por parte del artista conceptual hacia los medios tradicionales de expresión artística, y su difusión exclusiva a través del mercado, no era generalizada sino que representaba fundamentalmente, como observa Concha Jerez, al planteamiento catalán: *Era el momento del conceptualismo puro y centrado primordialmente en el Grup de Treball. La coexistencia se dio, aunque quizá en Cataluña hubo más problemas a causa de los pintores caciques que intentaban anular a los artistas de las generaciones posteriores*<sup>159</sup>. Ciertamente, estas hostilidades localizadas en Cataluña entre artistas conceptuales y pintores quedan magníficamente evidenciadas en el enfrentamiento directo que mantuvieron Tàpies y el Grup de Treball; de hecho, Antoni Tàpies en su artículo *La creación. Arte conceptual aquí*, pretendía, según el propio artista, *...deshacer el equívoco de dar al arte conceptual unas atribuciones de arbitraje en lo que respecta a las relaciones del arte con aspectos sociales, económicos y políticos (sobre todo de tipo*

---

<sup>158</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>159</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).



*contestatario) que, en general, ni responden a la realidad, ni era justo utilizar, por tanto, como demostración de una pretendida actitud revolucionaria privilegiada frente a todas las otras tendencias de vanguardia, tal como pasaba en la época del "terrorismo" de los realistas sociales<sup>160</sup>.*

Afortunadamente hoy las cosas han cambiado. La diversidad de los géneros ha anulado cualquier intento de clasificación y la atención se inclina más hacia el concepto innovar que al de renovar. Lo que se produce en el arte conceptual en la década de los ochenta es la pérdida de su actitud exclusivista con respecto a la práctica tradicional. La misma Teresa Camps nos acerca, dentro del contexto específico catalán, a la convivencia del arte conceptual con la pintura, recordando sin embargo la diferente situación que se dio en los años setenta: *En cuanto a la coexistencia de la pintura y el arte conceptual, siempre en Cataluña, pienso que lo hacían con todas las dificultades que conlleva el trabajo artístico, aquellos que ya estaban situados lo llevaban bien, los otros, tanto escultores, pintores o gente alternativa, como podían. Los enfrentamientos más importantes se produjeron antes, aunque naturalmente estas cosas del arte no suelen*

---

<sup>160</sup> Antoni Tàpies, *La creación. Arte conceptual aquí*, La Vanguardia Española, Barcelona, 14 de marzo de 1973. (S. Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990, pág. 428, nota 1. Una primera edición de esta obra apareció en 1972, en la Editorial A. Corazón, Comunicación, Madrid; sin embargo en esta investigación todas las referencias a este ensayo pertenecen a una posterior edición corregida y aumentada, aparecida por primera vez en Akal en 1974 y ampliada nuevamente en 1986, con ilustraciones, un epílogo y una recopilación de documentos).

*salirse de su territorio, y se produjeron en parte debido a cuestiones ideológicas más que a temas de tendencia o estilo*<sup>161</sup>.

En la muestra *Fuera de Formato*, junto al deseo de reivindicar un lugar dentro de la escena artística española para aquellos artistas que centraban su atención en el por ellos mismos denominado *arte de los nuevos medios*, aparece una intención consciente de evidenciar una renovada actitud de trabajo madurada durante su periodo de silenciosa reflexión que determina, como observa Albert Girós, otra generación conceptual: *Un aspecto importante de la muestra es que pretendía revelar una "segunda generación" de artistas posterior a la de los inicios que presentaba una obra consistente aún frente a la revalorización de la pintura en dicha década*<sup>162</sup>.

En esta nueva generación el potencial subversivo se amortigua, a la vez que disminuye el interés por la ansiada reforma artística; el arte como instrumento revolucionario ocupa ahora un segundo plano para dejar paso al arte como elemento de conocimiento, de comunicación y de acceso a la experiencia desde un estado de libertad, y en el que, como se advierte en las declaraciones de Nacho Criado, las hostilidades hacia la práctica tradicional en el arte quedan ya muy lejos: *El conceptual como análisis puede ser interesante, pero no como reconversión del arte. No debemos convertir el arte en algo que no es, sería como convertir la literatura en cine, decir que ya el libro*

---

<sup>161</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>162</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

*no existe, que solamente existen las imágenes. La literatura tendrá que evolucionar hacia una forma u otra desde su propio contenido, no desde un contenido ajeno. Con el arte sucede lo mismo, hay que comprender el valor que tiene un dibujo, el valor que tiene una frase y el valor que tiene un cuadro. No se trata de hacer un número de cosas sino de tener un planteamiento*<sup>163</sup>.

El mismo Nacho Criado avanza un poco más allá en sus reflexiones haciendo notar lo absurdo que resulta centrar el interés en el aspecto formal de la obra en vez de hacerlo en función de la propia idea generada: *No por hacer una instalación se es más moderno. Ese es el problema, parece que una instalación corresponde a un capítulo superior de la inteligencia mientras que los mismos elementos puestos contra la pared o colgados resultan un arte menor. /.../ Se debería generar una idea y una vez generada buscarle la forma de comportarse, bien por medio de la instalación, de un cuadro o de una escultura...y con los materiales necesarios. /.../ Existe un problema de la inteligencia asociada al conceptual, a las frases, a las instalaciones /.../. ¿Pintar es fácil o denigrante?, yo creo que no*<sup>164</sup>.

Igualmente significativas resultan en este sentido las palabras con las que Antoni Muntadas se refiere al retorno del interés por la práctica de la pintura: *Creo que el arte es cíclico y entiendo este nuevo interés por la pintura. En cuanto al retorno al pasado que hoy la apremia, lo veo positivo si conduce a una situación de dar un paso adelante. No*

---

<sup>163</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>164</sup>*Ibidem*.

*por una simple cuestión de modernidad, sino porque permita a ciertos artistas ponerse en los límites de su propio trabajo. Lo mismo intento con el mío aunque su observación implica un esfuerzo menos agradecido. Es un trabajo mental porque trata del poder de la imagen, pero en arte la gente está habituada a una seducción más fácil*<sup>165</sup>.

Sin embargo no todos mantienen una actitud tan tolerante, en la actualidad el Atelier Bonanova, quizá el grupo más mordaz en su forma de cuestionar el arte, no puede por menos que definirse sobre la recuperación de la pintura en la década de los ochenta en estos términos: *La pintura de los ochenta (Sicilia, Broto, Gordillo, Lamas, Patiño...), fue (y es) pura bazofia. Lo mismo, los mochileros de hoy*<sup>166</sup>. De la misma manera también por parte de algunos pintores se mantiene una hostilidad hacia los nuevos comportamientos como se puede observar en las palabras de Saura: *Como substitución de los medios expresivos tradicionales aparecen escenografías pueriles y pretenciosas que en muchos casos no van más allá de un primario gabinete de curiosidades o de un escapatismo ilusionista, y como consecuencia de un pensamiento verdaderamente reblandecido y de la impotencia generalizada, asistimos al éxito del arte pasajero y del chiste estético como subterfugio conceptual/...*<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> Antoni Muntadas, *Antoni Muntadas y su tiempo*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> Teresa Blanch, *Muntadas: 10 Proyectos/10 Textos*, publicado por Galería Vandrés S.A., Madrid, 1980, págs. 19-21.

<sup>166</sup> Atelier Bonanova, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>167</sup> Antonio Saura, *El arte efímero*, *El Paseante* n° 23-25, 1995, págs. 102-113.

No obstante, la realidad se muestra esperanzadora en cuanto que se avanza hacia una actitud de serenidad y apertura; y por lo general, como resalta Pedro Garhel, hoy ya no es interesante cuestionar la validez de los distintos lenguajes: */.../ creo que lógicamente se ha perdido ese afán reivindicativo por parte de estas prácticas de seguir situados en la extrañeza, en lo inusual, esa actitud de mantenerse siempre en la lucha preestablecida contra la incompreensión... Hoy en día todo eso está fuera de todo criterio conductista y manipulador, verdaderamente está fuera de contexto*<sup>168</sup>.

Teniendo en cuenta que ya Art & Language, para algunos la versión más pura si hablamos de conceptual lingüístico, utilizaban la pintura como medio para desarrollar sus reflexiones sobre la propia naturaleza del arte, ciertamente no es lógico cuestionar la validez del medio sino su planteamiento y contenido. Las palabras de Antoni Muntadas se muestran claras al respecto al considerar un mismo lápiz como herramienta enérgica e igualmente válida a la hora de optimizar la transmisión de un mensaje específico: *Yo no estoy en contra, puede que una vez utilice el lápiz o un pincel para hacer un cuadro si realmente me interesara en función del mensaje. No veo por qué tendría que utilizar otro medio, si eso fuese necesario en favor de la eficacia en la transmisión del mensaje*<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>169</sup>Antoni Muntadas, *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Joan Rabascall y Antoni Muntadas realizada por Gloria Moure, *Destino*, nº 2112, Barcelona, 30 de marzo - 5 de abril de 1978, págs. 34-35.



Por otra parte, el mismo Antoni Muntadas ofrece una visión reconfortante al reflexionar sobre la actual evolución y ampliación de límites en los géneros tradicionales: *Lo que me interesa del arte de hoy es que la pintura y la escultura han ido superando sus propias fronteras en busca de un nuevo descubrimiento del espacio /.../*<sup>170</sup>. Ciertamente, se experimentan vertiginosos cambios en los soportes expresivos con los que se pone en cuestionamiento sus fronteras artísticas, dificultando la clasificación entre tendencia y artista. No es extraño el artista conceptual que apoya su obra en el dibujo, la pintura o el grabado y existe una libertad que favorece un interés por los procesos individuales y una preocupación por el desarrollo particular de cada obra, avanzando hacia una situación que no deja espacio para hostilidades y, en la cual, como afirma Javier Maderuelo: *La pintura más tradicional y las instalaciones más vanguardistas pueden convivir tranquilamente sin conflictos de competencias*<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup>Antoni Muntadas, *Antoni Muntadas y su tiempo*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> Teresa Blanch, *Muntadas: 10 Proyectos/10 Textos*, publicado por Galería Vandrés S.A., Madrid, 1980, págs. 19-21.

<sup>171</sup>Javier Maderuelo, en *"Madrid. Espacio de Interferencias" o el estado actual de la instalación en España*, *El Mundo*, 12 de febrero de 1990.

## 2. La figura del crítico bajo la mirada del artista

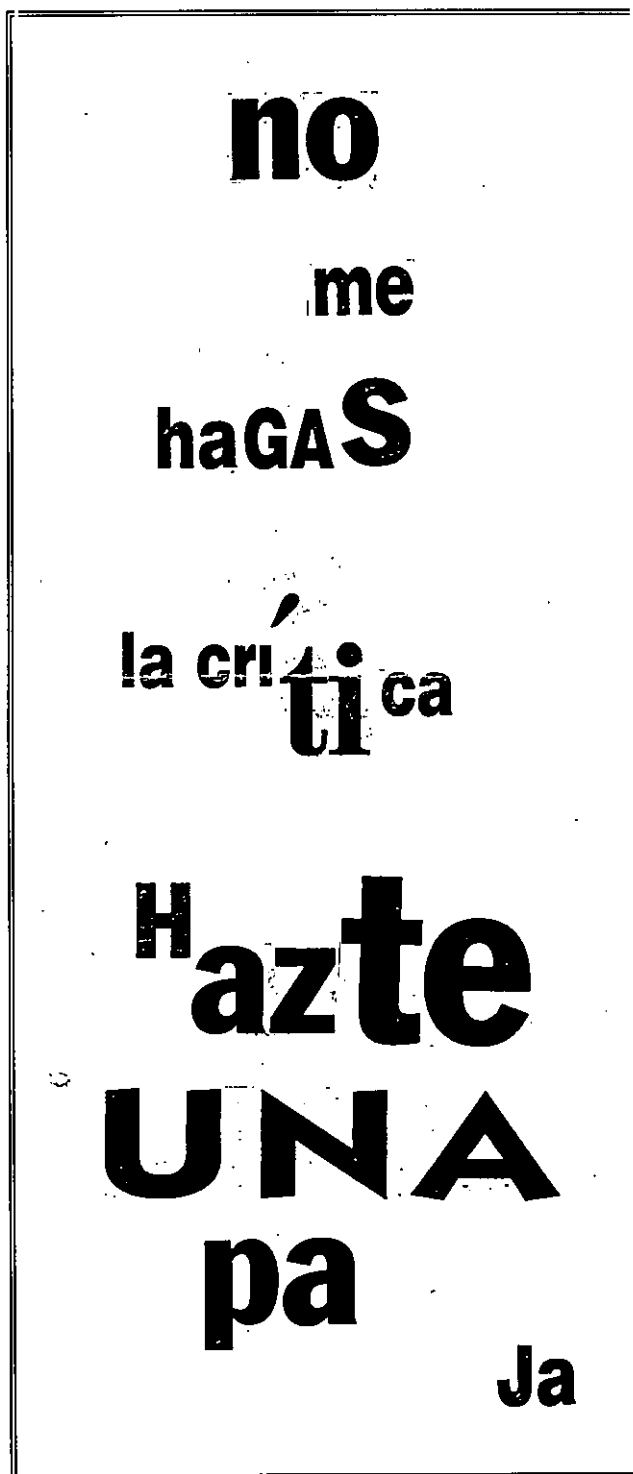
A lo largo de la trayectoria del arte conceptual la figura del crítico ha sido invariablemente cuestionada. Sin embargo, si bien en sus comienzos la ideología conceptual se oponía enérgicamente a la crítica, en los ochenta, tras la renovación ideológica nos encontramos con que, a pesar de que algunos de estos artistas se mantienen en la postura inicial de desaprobación, la mayor parte evoluciona hacia una actitud de cooperación.

Siguiendo la selección de participantes de la muestra *Fuera de Formato*, descubrimos ejemplos significativos que matizan la posición del artista conceptual con respecto a la función de la crítica en el contexto descrito. La primera actitud es la de aquellos artistas que se mantienen perseverantes en una constante censura hacia la crítica en base a considerar su función innecesaria y en detrimento de la propia libertad de creación. En este sentido Isidoro Valcárcel, constante en una voluntaria actitud de automarginación del sistema de difusión artístico, reflexiona sobre la función real del crítico que al igual que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa que debe ser utilizada socialmente: *El verdadero artista no hace otra cosa que criticar a su medio; el crítico le critica a él...Lo que yo me pregunto es por qué el crítico no da el salto directo a criticar a la sociedad*<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Valcárcel Medina*, revista *Sin título*, nº 1, Taller de Ediciones Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.

Sin título, (en *Fuera de Formato*), Atelier Bonanova, 1983.



Invariablemente es el Atelier Bonanova quien ocupa el extremo de esta polémica. Así, por ejemplo, ante la pregunta de cómo había

evolucionado su propia trayectoria artística, la respuesta se nos presenta con la dosis de sarcasmo habitual: *Se ruega dirigir la pregunta a algún comentarista deportivo, como, por ejemplo, Francisco Calvo Serraller*<sup>173</sup>.

Realmente, su talante inconformista, citando las propias palabras de Antonia Payero, integrante del Atelier Bonanova: *no sólo pone en entredicho las estructuras de poder, político y económico, en que descansa la montaña social del arte, sino que apunta muy directamente a la figura del crítico en cuanto a dispensador de congratulaciones o silencios, esta actitud, decimos, conducirá, a la larga, a una ruptura absoluta con dichos medios y a una beligerancia que no pondrá reparos en la imagería dialéctica esgrimida*<sup>174</sup>.

Por otra parte, una actitud más relajada, aunque también de disgusto, sería la de aquellos que denuncian una falta de cooperación entre crítico y artista. Ciertamente, la opinión que se manifiesta como la más extendida la configuran quienes, como Albert Girós, admiten la crítica como indispensable: *El crítico de arte es un parásito necesario al artista y a la comunidad*<sup>175</sup>, pero no obstante, echan en falta una seriedad en su trabajo y, como apunta Concha Jerez, una

---

<sup>173</sup> Atelier Bonanova, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>174</sup> Antonia Payero, 1975-1985. *Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense, Madrid, 1993.

<sup>175</sup> Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

colaboración desde y con el propio artista: *faltan teóricos profundos que reflexionen sobre el artista y que trabajen con él*<sup>176</sup>.

Sin embargo, es obligado reconocer que a pesar de la clara manifestación de una intención de alianza y colaboración, la mirada de estos artistas hacia el crítico de arte y hacia su función no es en absoluto menos reprobadora que la de los primeros. No todos nos plantean una visión del crítico como hace Antoni Muntadas en su instalación *Between the frames* acercándose a la objetividad a través de la subjetividad: *Between the frames es una nueva búsqueda de diferentes puntos de vista sobre una misma cosa /.../. Concretamente, en el capítulo 6, Los críticos, la interpretación es evidente; /.../ el rol del crítico es totalmente subjetivo y personal, cada uno hace de su rol una visión diferente*<sup>177</sup>. En realidad son frecuentes los juicios desfavorables recriminando frivolidad en el trabajo del crítico, cuyos textos, a los que Francesc Torres se refiere irónicamente como *masa gris*, gozan no obstante de cierto poder en base a su incidencia social: */.../ el que te den o no te den masa gris afecta no a la comprensión de la obra, evidentemente, sino a la aceptación social de la obra. Quién firma la masa gris; el tamaño de la masa; si hay foto o no hay foto -otro tipo de masa grisácea igual de importante-, todo esto es lo que en realidad se lee, más que el propio texto, con la única*

---

<sup>176</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>177</sup>Antoni Muntadas, *Del lado oculto, Lápiz*, entrevista realizada por Gloria Collado, n° 103, mayo de 1994, págs. 24-33.



*excepción de la rápida ojeada para saber si la "crítica" es positiva o negativa, lo que no es lo mismo que buena o mala*<sup>178</sup>.

Asimismo, las palabras de Angel Bados nos hacen reflexionar sobre la labor que realiza el crítico actualmente, a la califica de ambigua y alejada de su auténtica función: *el crítico de arte debería ser cómplice de este mecanismo. Sin embargo el oficio actual del crítico es ambiguo. Con la postmodernidad, la industria de la cultura establece papeles para los diferentes agentes de la producción artística, y ahora que el mercado cultural ha bajado, el arte se encuentra en una situación exageradamente difícil; el crítico sabe de su poder sancionador y en consecuencia económico y no sé si recuerda su verdadera función de ofrecer pautas de pensamiento*<sup>179</sup>.

En este sentido, coinciden y son igualmente significativas las palabras con las que Carlos Pazos censura la ligereza de la crítica en su forma de acceder a la actividad del artista: *No hay que banalizar, se pasa de una crítica hecha para críticos a una crítica barata de descripciones, de calificativos desmesurados en uno u otro sentido que no sirven para nada. /.../ Lo que me interesaría más es un trabajo en profundidad, sin excesivas metafísicas, que no hacen falta. Ese trabajo de intentar situar. /.../ No veo que la crítica, quizás por la*

---

<sup>178</sup>Francesc Torres, *El arte como voluntad y representación. Una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramírez*, *El Paseante*, nº 23-25, Madrid, 1995, págs. 114-123.

<sup>179</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Bilbao, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

*inmediatez con que trabaja, consiga situar a los artistas en el contexto social, cultural, etc.*<sup>180</sup>.

Pedro Garhel, por su parte, además de exigir esa comunicación intensa entre el crítico y el artista, denuncia la notable ausencia mantenida durante años de teóricos del arte que apoyaran de forma comprometida y sistemática las prácticas conceptuales: *Hasta el presente, al menos en España, había un desinterés absoluto por todas estas prácticas. España es eminentemente pictórica o quizá existe el miedo a hablar de lo que se desconoce. Creo que la crítica y teoría de las artes se ha ido a lo seguro, a lo consabido. Por supuesto carecemos de reflexiones teóricas, de pensamiento o filosóficas que hayan caminado en paralelo a estas corrientes y que hayan servido de base y sostén del quehacer creativo. /.../ El arte conceptual ha estado bastante descuidado. Como he dicho antes, faltan teóricos que apoyen con fundamento las prácticas. Teoría y práctica se deberían sostener mutuamente*<sup>181</sup>.

En cierta manera quizá exista una relación entre la falta de interés por difundir el arte conceptual y la desidia popular hacia este tipo de trabajos; sin embargo, como apunta Pedro Garhel, en la actualidad asistimos a un desbordante acceso a la documentación y medios de comunicación a través de la tecnología, capaz de suplir una información parcializada: */.../ hoy sucede que a nivel personal la*

---

<sup>180</sup>Carlos Pazos, entrevista *Rafols Casamada-Carlos Pazos*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 366-371.

<sup>181</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

*situación cambia sustancialmente y por añadidura, social o culturalmente. Se puede estar informado solamente con desearlo, cualquier mediateca pone a tu disposición toda la documentación internacional que precises*<sup>182</sup>. De esta forma, posiblemente los logros aún por conseguir de un conocimiento mayoritario del arte contemporáneo en general y del conceptual en particular sean exclusivamente personales y, como afirma Isidoro Valcárcel Medina, responsabilidad de cada individuo y en función de su propio interés.

*No hay inquietud por parte de la crítica por difundir este tipo de prácticas artísticas. Al público no se lo ponen fácil pero tampoco creo que sea necesario. Si bien es verdad que la información es muy parcial, sobre todo desde un medio tan masivo como es la televisión, también lo es que el arte no es una actividad cómoda y que requiere un esfuerzo por parte de artistas, críticos, promotores y también por parte del público, por supuesto*<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup>*Ibidem.*

<sup>183</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

## II. INSERCIÓN EN EL MERCADO

Al inicio de los setenta, los artistas conceptuales sustituyeron el objeto artístico tradicional por acciones, proyectos, instalaciones, etc. Ya en principio, esta nueva manera de hacer arte, vinculada a una existencia breve, por una parte planteaba un problema a la hora de comercializarse, y por otra constituía una crítica explícita hacia el arte como inversión económica, calificándolo de estrategia comercial en detrimento del argumento estético del artista y de su obra. El movimiento conceptual se convirtió así en un detractor del sistema de mercado artístico, cuestionando muy directamente el valor económico y estético de la obra de arte, su condición elitista y la función de la crítica, de las instituciones y de los coleccionistas; en este sentido resultan representativas las palabras del Grup de Treball como el grupo que actuó de aglutinante ideológico durante la década de los setenta: *El centrar la atención sobre el proceso de creación más que sobre los resultados de este proceso ha supuesto la desaparición del objeto de arte como sublimación final, lo cual supone un replanteamiento en la mercantilización del arte y por lo tanto unas consecuencias socio-políticas que vienen directamente implicadas a pesar de que no son el objetivo directo de los planteamientos teóricos del conceptual-art*<sup>184</sup>.

Así pues, si bien, como afirma Angels Ribé, no todos mantenían una actitud de enfrentamiento al mercado: */.../ me parece que dentro del*

---

<sup>184</sup> Grup de Treball, *Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles, Questions d'Art*, año V, nº 28, febrero de 1973, págs. 10-11.

*conceptual no todos intentaban escapar al mercado artístico. Al final de los años sesenta, era consciente que aquello que hacía nadie lo compraría en aquel momento y, a pesar de todo, anteponía la experiencia de lo que me interesaba hacer por delante de las posibilidades de venderlo<sup>185</sup>; en general, estos artistas conceptuales proponían la no participación en los mecanismos de comunicación artística a partir de los medios y límites impuestos por el sistema cultural y manifestaban la necesidad de una transformación revolucionaria del sistema capitalista, al que consideraban causante de una marginación de las clases populares, de una manipulación ideológica de los medios de comunicación (*mass media*) y de un acceso discriminado a la cultura limitada a determinados sectores de la sociedad. De esta forma, situando la marginación en el marco de la problemática concreta del arte y de su vanguardia, el *Colectivo Conceptual* proponía la *ocupación* de los mecanismos de mercado como respuesta crítica al sistema: *Las galerías, revistas, publicaciones, cinemas, salas de actos, teatros... tan estrechamente ligados al concepto burgués de promoción mercantil de la cultura deben ser objeto de nuestra atención, dispuestos a utilizarlos cuando creamos oportuno, sin otro planteamiento que el de la "ocupación" del lugar o espacio, vaciándolos de sus contenidos y poniendo en evidencia sus contradicciones. /.../ La retribución económica debe ser exigida y limitada al concepto de prestación de trabajos y servicios. Es curioso la resistencia que se opone a esta fórmula alegando la mayoría de las veces la falta de "obra" (objeto), pero**

---

<sup>185</sup> Angels Ribé, *Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña 1964-1980*, catálogo, Centro d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992, pág. 204.



*también conscientes de que se desarticulan de base su funcionamiento económico cultural*<sup>186</sup>.

Sin embargo, tras la crisis ideológica que experimenta el conceptualismo hacia la segunda mitad de la década de los setenta, la actitud del artista conceptual se invierte y a pesar de todas las *buenas intenciones* de los pioneros de este movimiento hoy podemos decir que la obra conceptual ha quedado por fin asimilada por el gran organismo del mercado.

La dificultad de especular con productos inestables acorde a la deliberada actitud inicial de crítica y de lucha en contra del sistema por parte de los artistas conceptuales se amortigua con la utilización de medios como la fotografía, el vídeo, las propuestas escritas e incluso con los catálogos de las exposiciones. Estos, que según los artistas, sólo eran el soporte físico de la información de su idea, se convierten en los *objetos* susceptibles de comercializar, tan ansiados por marchantes y galeristas, los cuales por fin encuentran una oportunidad evidente de rentabilidad económica de la obra conceptual, con lo que la especulación económica y comercio de estas obras en esencia no varía con el tiempo con respecto a producciones de otra índole.

Por otro lado, el espacio de exhibición adquiere un papel relevante a la hora de posibilitar la materialización de los proyectos y con el tiempo la inserción de estas prácticas en el mecanismo normal del

---

<sup>186</sup>*Colectivo Conceptual*, fragmento del texto *Respuesta a Tàpies*. (S. Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990, págs. 428-432).

comercio es un hecho real que cuenta, con escasas excepciones, con el apoyo de los propios artistas. No obstante, también es verdad que la entrada del artista conceptual en el tan criticado por ellos mismos sistema de mercado resulta para muchos una idea en cierta manera perversa; es el caso de Isidoro Valcárcel, una de esas *escasas excepciones*, quien, reflexionando sobre la necesidad de renovación de los circuitos del arte, apuntaba como única solución la sustitución de los artistas ajustados al mercado: *Hay que contar con que los circuitos normales de difusión del arte son, para muchos, consustanciales con el mismo. No podemos cambiar los circuitos sin cambiar el concepto enseñado de arte. Sin cambiar a los artistas. Más claramente sin cambiar de artistas*<sup>187</sup>.

La realidad, sin embargo, resulta bien distinta; tanto el concepto tradicional de mercado como de artista lejos de ser sustituidos, se mantienen firmes a través del tiempo y la renovación sólo ocurre con respecto al planteamiento ideológico de las propuestas conceptuales que, finalmente, terminan por *amoldarse* al sistema. No obstante, si nos ceñimos al artista conceptual español, es necesario evidenciar cierta disparidad de actitud entre ellos, ya que no todos mantienen la misma postura ante el comercio de la obra conceptual. Tomando como ejemplo la selección de artistas participantes de *Fuera de Formato*, se observan tres posiciones claramente diferenciadas entre sí.

---

<sup>187</sup>Isidoro Valcárcel Medina, comunicación al *Primo Convegno Postale Internazionale di Operatori Culturali e Comunicazione Visive*, Parma, 1977, *Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 103.

En primer lugar, la adoptada por aquellos que se mantienen en una reflexiva automarginación y continúan en una actitud de oposición hacia el sistema establecido realizando su trabajo al margen del mercado. Isidoro Valcárcel se nos presenta como uno de los artistas más firmes e inmovibles aferrados a esta postura: *Yo hace tiempo que renuncié a realizar objetos. En mi obra si utilizo objetos, como pueden ser los pequeños papeles de los que hablábamos antes, ocupan un lugar completamente secundario. /.../ Cambio mucho, afortunadamente, pero sigo estando en el lugar inconformista, en el buen sentido de la palabra, de siempre. Tengo la pretensión de no caer en la estabilidad a la que el artista está tan expuesto. Huyo de establecerme en cualquier formalización que se generalice, incluso sin sentir aversión hacia ellas, sino por el simple hecho de que se ha generalizado. Es una postura que no implica en modo alguno ningún tipo de elitismo, sólo que no me produce placer trabajar sobre lo que están trabajando cien personas más, prefiero ir a salto de mata, siempre buscando... aunque sin pretensiones de agotar nada, de otro modo sería pueril...*<sup>188</sup>.

No obstante sigue siendo el grupo Atelier Bonanova quien se muestra más enérgico en sus ataques, cuyos componentes, según sus propias palabras: *A través de la experiencia derivada de su actividad artística previa, cuestionan los usos y abusos procedentes tanto de la crítica como del mercado y la política del arte*<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>189</sup>Antonia Payero, 1975-1985. *Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense, Madrid, 1993.

Por otra parte, la segunda actitud, la más extendida, está representada por los artistas, que si bien en cierta forma también operan desde la marginación, en este caso no es elegida como actitud personal voluntaria, sino que sufren y se lamentan de una carencia de atención en base al escaso rendimiento económico que supone una falta de producción en sus proyectos, como así lo expresa Francesc Abad en la conversación mantenida con Jaume Barrera para la revista *Lápiz*: */.../ es un medio en el que produces o no entras, y yo no produzco. Esta es la prueba. Es decir, si produzco entro en un mercado, no producir no quiere decir que no trabajes; yo estoy trabajando pero no hago una producción, digamos como Miró que produce y a partir de ahí crea una riqueza. /.../ No es que yo me margine, a mí me interesa entrar y hacer la estrategia esa de poder entrar en un mercado, ARCO o cualquier otra feria*<sup>190</sup>.

En su mayoría todos se lamentan de un desinterés generalizado, tanto por parte de la crítica como de los medios de difusión y de las instituciones a las cuales reclaman un soporte económico para este tipo de manifestaciones desde una actitud abierta a la comprensión y a la difusión. Carlos Pazos, por su parte, reconoce que existe una desidia por el arte que no sólo afecta a la actividad conceptual: *Me parece que el arte no le interesa a nadie. Quizás sólo a los artistas y a cuatro más. /.../ yo nunca he vendido nada, y sigo sin vender nada,*

---

<sup>190</sup>Francesc Abad, entrevista *Jaume Barrera-Francesc Abad*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 184-189.

*no ha variado en absoluto mi situación. Nada quiere decir poquísimo*<sup>191</sup>.

Y por último, encontramos un tercer grupo de artistas que realizan su trabajo de una manera conscientemente adaptada a las exigencias del mercado desde una postura de aceptación e integración en el sistema y en beneficio de la propia posibilidad de ejecución de su trabajo. Son significativas las reflexiones que Eugènia Balcells hace sobre el mercado desde su propia experiencia personal a través de su larga trayectoria en Estados Unidos<sup>192</sup>: *Es un viaje personal. Lo que ocurre es que en el tipo de trabajos que nosotros hacemos, este aspecto de intercambio, de la obra como dinero, de su capacidad de poderse convertir en remunerada, es totalmente cuestionable, ya que al no producir un objeto de cambio, sucede, en general, que proponemos un experiencia. Las instituciones deben considerar esta experiencia como válida e interesante para la gente y de algún modo hacerla posible. /.../ Tú tienes dos opciones: ver lo que se pide y dentro de tus posibilidades producir algo de acuerdo con esta demanda, pero si te escapás y creas algo que no esté dentro de estos parámetros, estás*

---

<sup>191</sup>Carlos Pazos, entrevista *Rafols Casamada-Carlos Pazos*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 366-371.

<sup>192</sup>Ciertamente las circunstancias en las que se mueven artistas como Francesc Torres, Antoni Muntadas o Eugènia Balcells, los cuales en su mayoría han trabajado o trabajan en Estados Unidos donde existe un soporte superior para este tipo de prácticas, distan mucho del contexto en el que se encuentran los dos grupos anteriormente comentados. No obstante, quizá, sea precisamente debido a estas ventajosas circunstancias personales de los primeros y a sus buenas relaciones con los circuitos del arte españoles el hecho de que en los últimos años también en nuestro país se esté desarrollando un, aún incipiente pero saludable, interés hacia estas prácticas.



*fuera, y no te puedes extrañar cuando te dicen: "Esto no es lo que queremos"*<sup>193</sup>.

Este grupo es el que incide más directamente en el medio artístico demostrando con el ejercicio de su trabajo la evolución de planteamientos en la ideología conceptual de origen, aceptando, como estrategia, las estructuras de mercado y siempre, como se observa claramente en las declaraciones de Antoni Muntadas, desde una cierta distancia que permite el desarrollo de su trabajo sin interferencias: *Todo el mundo tiene que ver con el mercado, sería absurdo negarlo, pero si no mantienes ante él una cierta distancia creo que se establecen dependencias excesivamente fuertes. /.../ creo que las voces han de hacerse oír para que los trabajos puedan hacerse y hay que adoptar ciertas estrategias ante las estructuras para que las cosas puedan llevarse efectivamente a cabo*<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> Eugènia Balcells, entrevista *Eugènia Balcells-Pere Noguera*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 388-395.

<sup>194</sup> Antoni Muntadas, *Experiencias de un outsider*, entrevista realizada por Carlos Giménez, *Lápiz* n° 48, marzo de 1988, págs. 22-28.

## 1. La obra *efímera* en el museo

En la década de los ochenta, la batalla contra la institución museística, iniciada en décadas anteriores, cede y comienza una revaluación del museo de arte contemporáneo en un intento de revalorizar su criticada imagen y de devolverle su antiguo esplendor<sup>195</sup>. La evolución del arte, absolutamente imprevisible, versátil y vertiginosa, condicionó decisivamente la nueva concepción del museo. Los nuevos comportamientos artísticos exigían nuevas necesidades que, a su vez, requerían un programa más rico en propuestas museísticas. La evolución en el concepto y límite de la obra de arte cuestionaba directamente el espacio expositivo del museo tradicional. El éxito de esta renovación convirtió al museo como lugar de conservación de cultura en museo como medio de masas donde finalmente la exhibición ocupa un lugar tan importante como la contención. Se adaptan espacios como salas dedicadas a la venta de catálogos, libros de arte en general, cafeterías, restaurantes y otros servicios, que se convierten en indispensables en esta nueva concepción del museo, el cual, siguiendo un proceso de acercamiento al público, va dejando de ser un lugar de contemplación directa de la obra de arte para convertirse en un foco cultural y lugar de ocio.

---

<sup>195</sup>En los años ochenta, apoyándose en una fascinación por la arquitectura, se suceden las inauguraciones de museos entre los cuales se encuentran el Centro de Arte Reina Sofía en 1986 en Madrid, el Centro de Arte Santa Mónica en 1988 en Barcelona o el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1989 en Valencia.

En estas circunstancias, el museo advierte la necesidad de reconstruir el movimiento conceptual como proceso histórico. Con este objetivo se renuevan sus estructuras y se acomodan a la realidad artística del momento, incluyendo entre sus funciones la exhibición y legitimación de la obra conceptual, considerada hasta entonces como una opción menor, e indirectamente, la de validación de los artistas adscritos a esta actividad.

Sin embargo, a pesar de que el museo amplía y varía su función de almacenaje para compaginarla con la de exhibición, un museo sin colección resulta altamente vulnerable a las críticas sobre su verdadera orientación. Así pues, el museo, en su afán por recoger la realidad artística y representarla con precisión y exhaustividad, y ante el temor a que la obra conceptual desapareciera para siempre y con ella la oportunidad de convertirla en Historia, inicia un proceso de *inmortalización de lo efímero*.

No obstante, la conservación de lo efímero es, desde todos los puntos, irrealizable y la obra conceptual, en principio perecedera, situada en el marco de una institución como el museo cuya principal finalidad es precisamente conservar, tal y como advierte Isidoro Valcárcel Medina, no deja de resultar desconcertante: *Construir museos en una época en la que no hay obras para guardar (entre otras cosas porque "críticamente" se dice que el arte de hoy no es para preservarlo, sino que es efímero)...no es sino un regodeo en la propia sinrazón*<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Valcárcel Medina*, revista *Sin título*, nº 1, Taller de Ediciones Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.

Ciertamente, la aparición en el ámbito artístico de la obra conceptual desmaterializada se convirtió en una pesadilla para los conservadores de cultura, ya que la especulación con materiales inestables y perecederos planteaba de base un problema grave en su preservación. Sin embargo, los tiempos han cambiado y con ellos la actitud del artista conceptual. Lejos quedan la ideología de los setenta y sus objetivos. La falta de interés por la ejecución de la obra, sin apenas relevancia en el conceptualismo de origen, en el cual no era sino una redundancia de sí misma, se invierte al comienzo de los ochenta y se fortalece la voluntad del artista por materializar su trabajo.

De esta manera, en una conjunción de intereses, se origina una relación artista-museo con beneficios para ambas partes; por un lado, el museo adquiere cierto poder respecto al arte conceptual, puesto que al ceder el espacio a los artistas para realizar sus trabajos *in situ* también les otorga la posibilidad de materializar sus proyectos en obras, y por otro, esta relación permite al museo iniciar la actividad del coleccionismo a través de las donaciones. Los artistas donan sus obras para ser expuestas permanentemente en el museo y a veces simplemente como patrimonio de apoyo a sus actividades. De esta manera, la obra conceptual se integra a las colecciones permanentes con posibilidad de movilización a otros museos para exposiciones temporales, con lo que su perpetuidad se hace inevitable.

Por otro lado, la movilidad de una obra conceptual suprime el planteamiento de especificidad de espacio y contexto. Según Javier Maderuelo: *Se denominan instalaciones las obras creadas para un lugar o espacio determinado con medios que ponen en evidencia*

*alguna particularidad del lugar*<sup>197</sup>. Sin embargo, atendiendo a esta definición, en la muestra *Fuera de Formato* encontramos evidencias en los trabajos presentados de una actitud del artista conceptual bien distinta con respecto al concepto de especificidad, al espacio y por otra parte al carácter efímero inherente, en principio, a este tipo de prácticas.

En primer lugar, la exposición se concibe con carácter itinerante, lo que implica una capacidad de la obra en sí misma para ser montada y desmontada, es decir *repetida*. De hecho, la instalación *N.S.E.O.* de Antoni Muntadas, siendo una obra presentada en 1976 en la Bienal de Venecia y reproducida en 1983 para *Fuera de Formato*, contradice plenamente el planteamiento de especificidad intrínseco al concepto de instalación propuesto, en el cual el contexto espacio-temporal determinaría el resultado final de la obra estableciendo una integración absoluta con el espacio como soporte.

En segundo lugar, se advierte que los artistas participantes de *Fuera de Formato* mantienen, en la actualidad, una actitud generalizada de disgusto ante el trato que recibieron sus trabajos en el Centro Cultural de la Villa, que originó que pocos recuperaran sus instalaciones y, en ningún caso, completas. Quizá, en un guiño irónico, se podría considerar el gesto de los agentes de la limpieza *barriendo arte*, no como resultado del desamparo cultural del momento sino como una acción de objetivos puristas realizada por infiltrados reacios a admitir cambios acerca del carácter efímero de la obra conceptual.

---

<sup>197</sup>Javier Maderuelo, *Las instalaciones reclaman espacio*, *El País*, *Babelia*, 12 de febrero de 1994.



Así pues, en estas nuevas condiciones establecidas a partir de la relación arte conceptual y museo, este último ya no se conforma con ser el almacén que contiene y conserva lo más significativo de nuestro pasado cultural. Es cierto que numerosos museos ya mantienen instalaciones de forma permanente en sus colecciones, pero crear una colección es una labor de tiempo que casi está en un proceso inicial. Así, el museo, desde la prioridad por las exposiciones permanentes, evoluciona hacia convertirse en lugar de trabajo, reflexión y análisis del arte contemporáneo, para lo cual surge una necesidad de previsión de espacios para colecciones temporales además de para almacenaje y conservación de fondos que puedan ser estudiados aunque no expuestos permanentemente. Desde esta perspectiva, la obra de arte efímera al convertirse en permanente y pasar a formar parte de las colecciones de los museos, tal y como reflexiona Francesc Torres, desencadena un proceso de descrédito de parte su discurso conceptual para entrar a formar parte del orden artístico establecido: */.../ En el circuito comercial galerístico, la instalación no tiene cabida por sus características propias. /.../ La contradicción está en que la instalación parece un arte anticonvencional y convulsivo, pero cuando se ubica en un museo se vuelve "light"*<sup>198</sup>.

Francesc Torres nos advierte del poder que adquiere el museo al posibilitar el espacio necesario e ineludible en la ejecución de la obra conceptual: *En realidad, tu verdadero estudio es el museo, ya que es allí donde se termina la obra. Antes sólo ha habido producción. /.../*

---

<sup>198</sup>Francesc Torres, *Francesc Torres. Artista multimedia*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> José Espinosa, *Europ.Art*, Año II, n<sup>o</sup> 8, septiembre de 1991, págs. 25-32.

*A partir del momento en que el museo quiere exponer este tipo de trabajo se ve en la necesidad de producirlo, es decir, apostar por una obra que no existe y que sólo podrá existir si el museo lo quiere*<sup>199</sup>.

Curiosamente estas obras, que en principio atacaban al museo, sólo tenían la posibilidad de verse en el propio espacio de esta institución, la cual, paradójicamente, ha ejercido un papel fundamental en el proceso de inserción de la obra conceptual en el mercado. Estas propuestas comienzan a difundirse con apariencia de *estilo* y transforman su valor crítico por la consistencia del objeto *museable*. Los museos coleccionan obras de artistas que han sido creadas desde una perspectiva contraria a esta institución y a la idea de permanencia y de trascendencia. El museo, además, opta por desempeñar un papel investigador defendiendo y ayudando a promocionar y a difundir las últimas actitudes.

Esta sucesión de cambios incide de forma directa en el mercado, el cual habiendo sufrido económicamente las dificultades de comerciar con productos efímeros, no tarda en adaptarse a las nuevas exigencias ayudado por un proceso de institucionalización del espacio alternativo. De esta forma se imprime al *nuevo arte* un cierto carácter tradicional más rentable que finalmente acaba por contribuir a encarecerlo y a reactivar el mercado. En definitiva, se crea un nuevo orden en el cual la obra conceptual adquiere valor económico como cualquier otro *objeto de arte* y ocupa su lugar en el establecimiento de la galería que, a su vez, encuentra su rentabilidad a partir de la

---

<sup>199</sup>Francesc Torres, *El arte como voluntad y representación. Una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramírez, El Paseante*, nº 23-25, Madrid, 1995, págs. 114-123.

especulación con los productos derivados de la propuesta conceptual utilizando, como propone Andreas Huyssen, *la obra original como ardiz para vender sus derivados reproducidos en cantidad*<sup>200</sup>.

Hoy en día en España, al margen de los escasísimos ejemplos que se apartan conscientemente de cualquier mecanismo difusor artístico<sup>201</sup>, el artista conceptual manifiesta con palabras o, en su defecto, con hechos, la simpatía hacia galerías y museos. En realidad, sus únicas quejas se refieren en general a una desatención y en particular a una escasa compensación económica, como expresa Concha Jerez, hacia su trabajo: *Hay algunos museos que empiezan a comprar algo, porque lo normal es hacer un intercambio o dar una pieza a cambio de la exposición. En realidad nosotros no notamos la crisis, siempre hemos estado en crisis. Lo que está claro es que después cada uno hace su trabajo en función de los medios económicos de que dispone*<sup>202</sup>. No obstante aquí también se establecen grandes diferencias con respecto al apoyo que otros países ofrecen hacia este tipo de actividad artística. Así, Francesc Torres observa la agilidad con la que los americanos han potenciado la experiencia del arte que

---

<sup>200</sup>Andreas Huyssen, *Escapar a la amnesia: el museo como medio de masas*, *El Paseante*, n.º 23-25, 1995, págs. 56-79.

<sup>201</sup>Dentro de los artistas participantes en *Fuera de Formato*, los modelos más claros de esta actitud son el Atelier Bonanova e Isidoro Valcárcel Medina: */.../ yo no estoy relacionado íntimamente, tal vez ni siquiera superficialmente, con el llamado "mundillo del arte". Soy consciente y no reniego de ello porque más que un problema me resulta una tranquilidad.* (Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>202</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

no encuentra cabida dentro de los circuitos comerciales: */.../ más que preocuparse de hacer cosas han creado las condiciones objetivas para que la gente pudiese realizar cosas. Dar absoluta libertad de acción e iniciativa a las personas es un sistema que parece dar unos resultados a prueba de bomba*<sup>203</sup>. Por su parte, Antoni Muntadas, desde su experiencia en Estados Unidos, nos hace reflexionar sobre el interesante soporte económico al margen de la galería de arte: */.../ mi trabajo se mueve en el mundo académico y en el circuito de los museos, lugares donde te pagan por hacer tu trabajo sin seguir estrictamente la lógica del mercado*<sup>204</sup>.

Asimismo, en el esfuerzo del museo por recuperar y representar de forma profusa los distintos comportamientos artísticos contemporáneos, la dificultad de recomponer un pasado sin huellas se vence a través del documento. Este, capaz de justificar formalmente la realidad de un suceso artístico desaparecido, aparece como la solución a cualquier problema, incluidas las exposiciones antológicas en donde la propia obra conceptual convertida en documento de sí misma ya no puede permitirse el lujo de desaparecer.

Esta función legitimadora de obras, artistas y documentos ejercida por el museo desarrolla a su vez un proceso acelerado y confuso que mezcla la acción de conservar cultura con la propia configuración de ésta; es decir, tal y como propone Francesc Torres, el museo acaba

---

<sup>203</sup> Francesc Torres, *Francesc Torres. Artista multimedia*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> José Espinosa, *Europ.Art*, Año II, n<sup>o</sup> 8, septiembre de 1991, págs. 25-32.

<sup>204</sup> Antoni Muntadas, *Experiencias de un outsider*, entrevista realizada por Carlos Giménez, *Lápiz* n<sup>o</sup> 48, marzo de 1988, págs. 22-28.

modelando la historia del arte a medida: *No es que metamos en el museo las piezas que el tiempo ha consagrado como valiosas, sino que decidimos qué cosas van a estar en el museo y, por lo tanto, qué obras van a ser "valiosas". Es el diseño del pasado desde el punto de vista de un hipotético futuro, o sea, la creación y manipulación del futuro*<sup>205</sup>. Ciertamente no todos los artistas han previsto con igual garantía el futuro de su trabajo<sup>206</sup>; de esta forma, si la objetividad histórica depende tan directamente del registro de obras y documentos, se corre el riesgo de *fabricar* un pasado incompleto y por tanto incorrecto.

---

<sup>205</sup>Francesc Torres, *El arte como voluntad y representación. Una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramírez, El Paseante*, nº 23-25, Madrid, 1995, págs. 114-123.

<sup>206</sup>Ejemplo de ello lo encontramos en la organización de la muestra *Fuera de Formato*, durante la cual se manifestó un indiscutible desencanto por el desequilibrio en el tratamiento cronológico del conceptualismo a favor del trabajo catalán, (véase el capítulo *Trayectoria de una propuesta*).



## 2. El documento: certificación histórica y objeto de mercancía

Desde un primer momento, las posibilidades de análisis, exhibición y especulación de la obra realizada con materiales perecederos encuentran su oportunidad en la reproducción, bien de la propia obra renovando sus materiales, o bien interrumpiendo el proceso de deterioro natural del paso del tiempo. Sin embargo, conservar un arte desmaterializado no es tarea fácil y el documento se erige como la forma más asequible para garantizar su permanencia en la memoria colectiva, ya que por una parte evidencia la autenticidad del hecho artístico y por otra su consistencia física permite obtener una rentabilidad económica, ambas cosas garantías de su conservación.

Finalmente, los artistas conceptuales, que en su origen mantenían una actitud de firme oposición al sistema de galerías y museos, ni eliminaron el objeto de arte, ni escaparon al mercado, ni revolucionaron la propiedad de las obras. En realidad, una vez acomodada esta actividad al medio, los coleccionistas comenzaron a acumular con avidez, fotografías, declaraciones, restos de materiales usados en instalaciones y acciones y otros subproductos conceptuales, utilizando la expresión de Joseph Beuys, como *depositarios de la memoria de dichas acciones*<sup>207</sup>. El mercado del arte simplemente se expandió a través del dibujo previo, el proyecto, el grabado, el

---

<sup>207</sup>Joseph Beuys, citado en José Jiménez, *Diez años sin Joseph Beuys*, *El Mundo*, 22 de enero de 1996.

*múltiple*<sup>208</sup> o el libro de artista como objetos artísticos, todos ellos soportes estables que no se *evaporan* ni crean dificultades de mantenimiento. En muchos casos, al no existir más prueba de la existencia de la obra conceptual que de forma documental, el puro documento se convierte en una nueva categoría compatible y rentable a la galería de arte en donde tiene cabida el vídeo, la fotografía, el catálogo, el cartel o la postal.

En las reflexiones de Jorge Alemán y Sergio Larriera, *El fetichismo revela en el uso del fetiche un nuevo modo de ser de las cosas, constituyendo una estética privada para la cual en la imperfección del retazo anida la perfección de la obra de arte*<sup>209</sup>. Quizá este sentimiento haga que cada sedimento, producto de una acción o instalación, se haya convertido en un tesoro precioso de valores confusos que van desde los simbólicos a los económicos pasando por los culturales y que, a menudo, como se advierte en las palabras de Daniela Palazzoli, adquiere un carácter ciertamente fetichista: *También esta vez habríamos dudado que las acciones y las intenciones de Hidalgo y Marchetti hubiesen existido nunca sino estuviésemos allí amorosamente preocupados por recoger las alegres, coloristas, gráficamente gratificantes, simples pero elaboradas invitaciones a sus acciones, que zai deja gentilmente caer para consentirnos retener por un momento entre las manos la certeza de esta importante aventura artística, jugada hasta el límite entre el*

---

<sup>208</sup> Objeto de consumo artístico cuya fabricación industrial abarata su precio.

<sup>209</sup> Jorge Alemán-Sergio Larriera, *De la obra de arte al fetiche*, *Cruce*, nº 3, febrero de 1996, págs. 53-59.

*programa y el producto y el acontecimiento existencial puro y simple*<sup>210</sup>.

Galeristas y marchantes inician un proceso de mercantilización proyectando un deseo exacerbado por conservar y poseer cualquier pista que pueda evidenciar un hecho artístico de naturaleza efímera que, finalmente, termina por otorgar al documento una consideración no sólo histórica sino también económica, como objeto de mercancía, dominante en relación con la obra en sí misma.

El catálogo de las exposiciones amplía su naturaleza como reflejo de la muestra con otra información adicional (ensayos introductorios escritos por especialistas, selección bibliográfica y biográfica del artista, reproducción de obras no presentes, etc.), aumentando su poder hasta el extremo de que la documentación o el mismo catálogo pueden llegar a sustituir o incluso constituir el contenido de la muestra.

Por otra parte, la necesidad del documento es proporcional a la necesidad de hacer Historia. Ciertamente, una exposición sin obras permanentes y sin catálogo, es decir, sin documentación física, dificulta su supervivencia en el tiempo y no deja huella visible de su presencia en la Historia, no siendo, en consecuencia, ni económicamente ni culturalmente rentable. Sin embargo, cuando se conserva sólo el catálogo, el análisis histórico puede resultar incompleto y provocar errores formales y a veces hasta cronológicos

---

<sup>210</sup>Daniela Palazzoli, *Zaj, 25 anni*, Milano-poesía, 1989. (En *zaj en canarias, 1964-1990*, Gobierno de Canarias, 1990, págs. 23-26).

que llegan a variar el pasado convirtiéndolo en auténtico desde el momento en que adopta un formato tangible, bien a través de lo escrito o de lo visual. En este sentido, es representativo el caso de *Fuera de Formato*. Teniendo en cuenta que la mayor parte de las obras desaparecieron tras la clausura de la exposición, si analizamos la muestra a través de la única constancia que dejó a su paso, un catálogo que no documenta la presencia real de su contenido, llegamos a una realidad incompleta de hechos y obras. Así pues, siendo el documento la oportunidad que lo efímero tiene de tornarse en Historia, uno de los objetivos de esta tesis ha sido brindarle a *Fuera de Formato* la ocasión de convertirse en realidad histórica a través de un apartado documental<sup>211</sup> que completa la información ofrecida en su catálogo.

---

<sup>211</sup>Consciente del poder del documento, capaz de proporcionar errores y de provocar inexactitudes históricas, en esta investigación, a pesar de tener siempre la memoria y los recuerdos de sus protagonistas de *Fuera de Formato* como aliados principales, se han utilizado además todo tipo de fuentes de información disponibles, cuidando mucho el rigor y la objetividad, recogiendo cada detalle con la exhaustividad del arqueólogo, contrastando y verificando cada dato en un intento de satisfacer vacíos y evitar equívocos.

### III. EL CONCEPTUAL: FORMA Y FUNCION

Si bien es cierto que una vez perdidos los deseos de reforma artística y social, desaparece también una parte importante de la ideología conceptual de los setenta, también es innegable, como nos advierte Teresa Camps, que ciertos planteamientos, aunque renovados, no han perdido actualidad: *En este sentido, la provocación que significó y pretende todavía el conceptual, el énfasis en conceptos como espacio y tiempo, el uso de la libertad expresiva y la evidencia de su posibilidad ilimitada, el recurso a medios diversos, la llamada a la percepción activa y multisensorial, a la participación del espectador, a la memoria, a la sensibilidad, a la capacidad de sorprender y provocar la reflexión individual y sensible, a situar al hombre en su tiempo contemporáneo... todas esas virtudes que observo en lo conceptual me parecen de un valor extraordinario*<sup>212</sup>.

El radicalismo político de los setenta, evolucionado hacia la observación crítica, se manifiesta ahora de una forma más suavizada y flexible. Por otra parte, destaca Teresa Camps, se incrementa el interés por la investigación como medio de acceso a la experiencia desde un marcado interés por la diversificación artística: *Si en el ámbito catalán primero, (por razones de clara sensibilidad contra el régimen franquista, no sólo en el orden social sino también cultural) los artistas conceptuales mostraron su oposición, así como otros artistas se enfrentaron al inmovilismo dominante; desaparecida esta*

---

<sup>212</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas* de esta tesis).



*causa aglutinante, se ha perdido algo de la radicalización inicial, pero se ha profundizado mucho en la propia práctica de manera que las propuestas cada vez matizan más, buscan mayor complejidad y tratan de diversificarse: pienso en las instalaciones multimedia, en los trabajos de imagen, en las performances y últimamente en las propuestas virtuales*<sup>213</sup>.

Ciertamente, atenuadas las ansias de transformación, se avanza hacia una actitud de revisión; el arte se valora como una herramienta capaz de interrogar y transformar la sociedad a través del conocimiento y de la comunicación. Existe una voluntad clara en el artista conceptual por resaltar, como Concha Jerez, la presencia de un compromiso social a través del arte: *Hay un tema que me apasiona y preocupa al mismo tiempo: provocar, con la propia creación, interferencias en la sociedad*<sup>214</sup>. La misma Concha Jerez enfatiza además en el valor crítico de la propia investigación y la experimentación artística: *El artista sí debería incidir en la sociedad, no sólo con su trabajo, sino con una acción más directa y buscando soluciones creativas diferentes*<sup>215</sup>. José Ramón Morquillas por su parte coincide en sus reflexiones al opinar que la creación debe funcionar como medio para reclamar una mayor participación pública: */.../ creo que el arte debe ayudar a fomentar la apreciación e incrementar la participación en*

---

<sup>213</sup>*Ibídem.*

<sup>214</sup>Concha Jerez, entrevista *Angeles Marco-Concha Jerez, Lápis*, nº 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 134-139.

<sup>215</sup>*Ibídem.*

*cualesquiera de los asuntos que se amen, por lo cual a veces puedo definirme a mí mismo como un artista social*<sup>216</sup>.

La voluntad crítica aparece ahora, de forma moderada, fundamentalmente bajo supuestos sociales y pedagógicos los cuales son focalizados, tal y como evidencian las palabras de Albert Girós, en dirección hacia un mayor acercamiento al espectador: *El espectador puede jugar muchos papeles según las obras, pero en general en el arte conceptual el espectador juega un papel activo, comprometido y en muchos casos de co-autor; la obra conceptual tiene un importante aspecto social*<sup>217</sup>. La satisfacción no se encuentra ya en la tautología sino en las propias interferencias creadas en la sociedad desde la propia especificidad de la práctica artística, la cual, continúa Albert Girós, aparece ahora marcada por una fuerte carga narrativa: */.../ el conceptual de las décadas anteriores investiga el propio lenguaje en gran medida, mientras que actualmente determinados estilos de arte conceptual son utilizados como un lenguaje para contar algo, expresar algo o presentar algo*<sup>218</sup>.

Al margen de artistas como Isidoro Valcárcel que, situado en un lugar divergente a la normalidad, afianza con sus propuestas la relación arte-vida de la atmósfera dadaísta incitando a que el espectador no se quede tan sólo en el papel de receptor: *Las gentes que hacen la vida,*

---

<sup>216</sup>José Ramón Morquillas, *El momento más sensible del instante*, catálogo, Galería Trayecto Galería, Vitoria, 1990.

<sup>217</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>218</sup>*Ibidem*.

*hacen el arte; son los mismos. /.../ Las acciones artísticas no tienen por qué ser diferentes de las cotidianas. La consciencia y la intencionalidad de éstas las convierte en estéticas<sup>219</sup>; la opinión generalizada es que el artista como modelo a imitar ya no resulta lo más indicado, sino que, como se observa en las opiniones de Angel Bados, se avanza hacia una postura quizá menos arrogante: *Me parece que los tiempos no están como para creer que el artista tiene la verdad de las cosas y que las debe imponer a los demás. Creo que la función del artista se encamina más bien a establecer miradas, recuentos y guías<sup>220</sup>.**

En favor de una accesibilidad mayor, el artista conceptual realiza sus propuestas desde la transparencia de un mensaje que quiere ser comprendido, dejando penetrar al espectador tanto en la organización de su trabajo como en el proceso de constitución a través de la estructura. La obra de arte no busca ser un objeto de contemplación pasiva sino que se pone al servicio del comentario contextual en función de su poder como instrumento de reflexión y comunicación.

Así en *Fuera de Formato*, Angel Bados, Angels Ribé o Albert Girós incorporan al espectador a un paisaje creado en exclusiva para él; Carlos Pazos *se narra a sí mismo* desnudando sus sentimientos a todo aquel que quiera penetrar en lo más íntimo del artista; Nacho Criado, por su parte, le hace partícipe de un juego en el que la memoria es la

---

<sup>219</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Un space parle, Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 103.

<sup>220</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

única regla; Concha Jerez se esfuerza en captar la imagen del público para después incorporarla en su instalación a través de su reflejo en el cristal; Muntadas no duda en convertirle en juez de la sociedad y el tenaz Valcárcel Medina no deja pasar la oportunidad para recordar al espectador que en arte todo hombre es ejecutor. En general, el artista conceptual plantea sus propuestas desde un enfoque narrativo respondiendo a esa voluntad de búsqueda de respuesta a través del potencial comunicador del arte. De esta forma resultan altamente significativas las reflexiones de Francesc Abad, para quien uno de los logros del arte conceptual ha sido precisamente esa implicación del espectador en la obra: *Ver el arte de una manera diferente, en el sentido de mezclar las cosas, los textos, las imágenes, las piezas, el mismo espacio del museo y la posibilidad de que el espectador participe, se involucre físicamente en este espacio (instalación)*<sup>221</sup>.

Ciertamente a excepción, como ya es habitual, del Atelier Bonanova quien define el silencio como la mejor respuesta que pueden obtener: */.../el mejor tipo de "unión" (y de respuesta) reside en el silencio*<sup>222</sup>; el arte conceptual en la década de los ochenta busca en general la participación del espectador como elemento fundamental en la realización de sus propuestas, hasta el punto de considerarlo, como observa Teresa Camps, pieza insustituible de la propia obra en sí: *Debemos en gran parte al conceptual el hecho de que el espectador sea algo así como la "otra parte de la pieza que completa la obra";*

---

<sup>221</sup>Francesc Abad, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Tarrasa, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>222</sup>Atelier Bonanova, Entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

*en este sentido la aportación del modo de proponer del conceptual fundamental: agudiza el modo de percibir sensiblemente y personalmente más que de ver intelectualmente o formalmente*<sup>223</sup>.

Sin duda el arte conceptual no se nos plantea como una cuestión de forma sino de función. Hay quien piensa, como Isidoro Valcárcel, que posiblemente *la misión primordial del especialista, es decir, del artista, sea propiciar situaciones que inciten a la expresión responsable de cualquier inquietud*<sup>224</sup>, o como Pere Noguera, que *la función del artista es particular*<sup>225</sup>, sin generalizaciones ni especificaciones; quizá la más razonable sea la actitud adoptada por Esther Ferrer, quien afirma: *en arte para mí no hay deber alguno*<sup>226</sup>. Dejando a un lado la voluntad particular de cada artista por provocar reacciones, comunicarse, expresar pensamientos y, en general, cuestionar y proponer o simplemente relatar a través de la práctica artística, lo que parece estar claro es que el arte es emisor de ideas independientemente de cuáles sean éstas. Se evoluciona hacia una mirada desde una concepción más amplia del arte acercándose a la propuesta de John Cage en la que el arte *no como siempre ha sido usado, sino como podría usarse, es un camino hacia el disfrute de la*

---

<sup>223</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>224</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Un space parle, Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 103.

<sup>225</sup>Pere Noguera, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, La Bisbal, noviembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>226</sup>Esther Ferrer, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, París, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).



*vida*<sup>227</sup>, o a Albert Girós que considera como la mayor aportación del conceptual el hecho de *acercar el oficio del artista al de vivir; percibir el arte en la vida*<sup>228</sup>; o a Angel Bados, que va aún más allá en sus valoraciones considerando *la obra de arte como medicina y, en relación con ese supuesto, el artista como hacedor y el espectador como receptor se podrían valorar como enfermos que se valen del arte para encontrar el bienestar*<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup>John Cage, *El sonido del silencio*, Vicente Carretón, *Vogue*, octubre-noviembre de 1992, págs. 51-53,179.

<sup>228</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>229</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

## 1. La idea y su optimación a través de la forma

El arte conceptual, anteponiendo las ideas a su ejecución material, provocó un desplazamiento del objeto tradicional; sin embargo este supuesto, que no se refería tanto a una eliminación como al hecho de cuestionar la obra de arte como objeto específico, amplía sus expectativas a partir de la década de los ochenta, y, finalmente, tal y como expresa Nacho Criado, los objetivos conceptuales de esta segunda etapa encuentran la clave de su culminación en la propia optimación del mensaje o idea a través de un soporte formal: *Una conquista del arte contemporáneo, cuando se habla de conceptualismo, es que las ideas se expresen con toda su intensidad y esto significa sobreponerlas al concepto de fisicidad del arte en un sentido de eternidad. Lo que presentamos son aspectos físicos, pero sobre todo se proyectan ideas en el tiempo*<sup>230</sup>.

Ya se ha comentado que el proceso de regularización del arte conceptual se debe en gran parte a que el espacio de exhibición del arte, como las galerías o los museos, instituciones que legitiman el valor estético e histórico de los productos artísticos, acaba siendo modificado, integrado a la obra, o incluso desplazado por nuevos espacios requeridos para actuar como elemento fundamental, soporte insustituible de la obra misma. Así pues, de forma recíproca, la absorción de la práctica conceptual por el organismo de mercado

---

<sup>230</sup>Nacho Criado, *Off the record, Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, mayo de 1996.

origina que la materialización de la obra se haga indispensable en función a su rentabilidad.

Es fácil encontrar obras conceptuales que, barajando intenciones diferentes bajo el denominador común de lo perecedero, se muestran espléndidamente en los espacios, exigiendo una impecable presentación que contrasta a veces, como advierte Albert Girós, con el contenido de su planteamiento: *Creo que actualmente el planteamiento (comprometido) ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra, en una sociedad formal que está orgullosa de seguir sofisticando el expresarse y realizarse a través de las formas*<sup>231</sup>.

Lo mismo ocurre con el proceso; ahora, acorde con esta renovación *forzosa* de planteamiento, el intervalo entre el proyecto y la propia realización de la obra, como ocurre en gran parte de los trabajos de Nacho Criado que esperan el tiempo necesario para encontrar el momento más oportuno de ejecución, influye en el resultado como un ingrediente más, añadido, apoyando la transmisión del mensaje.

El artista amplía su concepción de la representación de la idea aprovechándose del concepto de diversificación en función de la propia comunicación hasta el punto en el que tiene cabida incluso la propia reproducción y repetición de un trabajo a partir de un proceso industrial. Nacho Criado, reflexionando sobre la edición de una obra como una cuestión de planteamiento, expone la utilidad de la técnica

---

<sup>231</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

en la presentación de la idea y la renovación del método de representación tradicional, como puede ser el grabado, con nuevos materiales: *Antes, hacer un grabado comportaba un buril, la plancha, la tinta, ahora no. Antes, a lo mejor nadie usaba un botón o un reloj porque se consideraba una cosa menor. ¿Pero cómo hacemos una edición?, ¿pasando sesenta relojes por el tórculo para cargártelos?, o, si lo que estoy haciendo es una idea de ruina, metiendo el mismo reloj, que se va convirtiendo en ruina después de haber pasado sesenta veces por el tórculo?. /.../ ya no es el problema de reproducir la misma cosa sino de reproducir una idea. /.../ Toda esa proyección o energía que tiene una obra única por qué no la pueden tener sesenta obras aparentemente iguales/.../. ¿Por qué la originalidad no se descarga más sobre las ideas que sobre los mecanismos de producción<sup>232</sup>?*

El medio adquiere importancia en cuanto a optimizar la transmisión de la idea. Así se utilizan materiales, no sólo como en el povera exaltando sus características estéticas, sino sociológicas que, como en el caso de Concha Jerez, funcionarán como medio para posteriores reflexiones: *trabajar con elementos como la sal, el pimentón, la cal, el vidrio, el reflejo del espejo. Todos ellos tienen un contenido en sí mismos, no sólo es importante el aspecto estético de los materiales<sup>233</sup>.* En este sentido son igualmente interesantes las reflexiones específicas de Nacho Criado acerca de los excesos que pueden provocar una

---

<sup>232</sup>Nacho Criado, *Off the record, Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, mayo de 1996.

<sup>233</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

valoración exagerada de las supuestas connotaciones ideológicas inherentes a los materiales: *Yo he tenido discusiones en el comienzo de los años setenta por usar fotografías en vez de usar fotocopias. Puede ser cierto que la fotocopia tenga unos planteamientos ideológicos en sí misma y se inserte en un contexto mucho más aséptico, mucho más duro y crítico con la estética dominante, pero yo pienso que si para realizar una obra necesitas asfalto o patatas pues trabajas con asfalto o patatas... y si necesitas mármol lo mismo. Precisamente una de las conquistas del arte ha sido liberar los materiales y poder ajustar perfectamente idea y material. No se puede liberar unos materiales para dejar otros completamente aprisionados. Es absurdo hablar de material burgués, lo que en todo caso será burguesa es la idea*<sup>234</sup>.

La preocupación por la legitimación del medio favorece con el tiempo el alejamiento de su valoración como fenómeno en favor de sus posibilidades estéticas y sensoriales. Ciertamente la mayoría de las obras contienen, de forma reconocida o furtiva, intencionalidad estética, pero tal y como expone abiertamente Nacho Criado, el planteamiento no debe considerarse perjudicado sino reafirmado: *Sin embargo todavía se siguen llegando a ciertas conclusiones erróneas. Faltan trabajos rigurosos, sentidos, más allá de aquello con lo que la gente se queda del conceptual, es decir obras frías sin ningún tipo de planteamiento estético y siempre por la vía de la razón*<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>235</sup>*Ibidem.*



De la misma forma, para Pedro Garhel, cuya procedencia de la plástica habla a favor del componente estético de sus acciones, rechaza que el planteamiento haya sido desplazado por lo material sino que se apoya en el segundo en favor de una adecuada puesta en escena: *Me parece muy importante que cualquier planteamiento esté sustentado y engrandecido formalmente. Lo eminentemente estético, si se queda en el diseño como concepto, carece de interés, pero sí que lo tiene si la formalización de las ideas deviene un mayor acercamiento a la creación y a lo poético de la misma haciendo que el espíritu del arte se sitúe donde debe estar. Pienso que es justamente el territorio de lo sutil lo que más se puede amplificar y desarrollar, conjugándolo con un buen saber hacer y mostrar, para sentir plenamente la obra de arte. Este es el gran privilegio que tenemos como vehículo de comprensión del mundo inmaterial de las ideas*<sup>236</sup>.

Por último, en el análisis de este cambio de actitud en el artista conceptual, se muestran definitivas las opiniones que Antoni Muntadas emite desde una actitud radical, al condicionar el interés de una obra en función de su representación formal, y claramente distantes del planteamiento de los setenta: *Una propuesta teórica que no esté validada prácticamente a mí no me interesa. Yo reivindico la parte práctica del trabajo y pienso que no porque el trabajo sea conceptual la idea no debe hacerse*<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>237</sup>Antoni Muntadas, *Experiencias de un outsider*, entrevista realizada por Carlos Giménez, *Lápiz* n° 48, marzo de 1988, págs. 22-28.

En realidad el incremento de la importancia de la realización material de la obra conceptual no es sino consecuencia y, en cierta medida, causa de su inserción en el mercado. Por una parte, el proyecto ahora sí tiene importancia en cuanto pueda tener la dimensión apropiada, rentable y cómoda, y por otra, la repetición de obras realizadas diez años antes no renuncia a la alteración de su esencia ni considera perder su significado esencial de integración con la vida al reproducirse e incluso accede a la conversión de los residuos de una obra de carácter efímero como mercancía susceptible de comercializarse.

Además, el planteamiento de rechazo hacia el mercado se invierte para aprovecharse de su irremediable inserción y ponerlo al servicio de las posibilidades que éste ofrece a la hora de posibilitar la propia ejecución del proyecto, teóricamente, en función de una mayor incidencia social. El proceso de adaptación del arte conceptual en el sistema es circular; se mezclan los intereses y todos son ejecutores y beneficiarios. Las opiniones más frecuentes por parte de los artistas participantes en *Fuera de Formato* respecto a la cuestión de la materialización de la obra conceptual, su inserción en el mercado y conservación en el museo, son de absoluta aceptación. Angels Ribé incluso nos plantea su respuesta con otro interrogante: *¿Y por qué no?*<sup>238</sup>; ciertamente, entrados en la segunda mitad de la década de los noventa, ya no queda quien pueda contestarle.

---

<sup>238</sup> Angels Ribé, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, noviembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

## IV. UNA REGULARIZACION EN PROCESO

La situación artística española en los umbrales de *Fuera de Formato* estuvo marcada por el desarrollo cultural. La década de los ochenta es una época de grandes acontecimientos políticos y sociales que influyen de manera determinante en la evolución artística de nuestro país. A partir de la muerte de Franco en 1975, el Estado cambia la actitud social ante el arte, hasta ahora reservado a una minoría, para convertirlo en un fenómeno de masas. Contribuyendo a esta nueva situación, instituciones públicas y privadas en los comienzos de la década promocionaron innumerables exposiciones, muestras de los grandes maestros españoles de la vanguardia histórica (Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris); de la vanguardia de las últimas décadas (Tàpies, Saura, Chillida, Arroyo, Guerrero, Equipo Crónica); retrospectivas de artistas relevantes extranjeros (Mondrian, Matisse, Klee, Duchamp) y de las últimas tendencias, minimal, povera, constructivismo soviético, expresionismo alemán, etc.

De la misma manera también se incrementaba el interés internacional sobre la cultura y el arte españoles organizándose exposiciones colectivas de nuestros artistas en diversos países y haciendo grandes esfuerzos por recuperar y potenciar el arte contemporáneo en España a través de un gran número de actividades expositivas que garantizaran programas de apoyo y de difusión del mismo. Básicamente, este periodo se caracteriza por una destacada ampliación de la oferta cultural con más espacios dedicados a exposiciones y mayor número de publicaciones al respecto. Durante

la primera mitad de los años ochenta, Madrid se convierte en impulsora de actitudes artísticas renovadoras en un intento de desarrollar la política cultural ausente en décadas anteriores y de difundir, promocionar y dignificar socialmente la creación artística contemporánea.

En este contexto de desarrollo, los artistas conceptuales, como ya se ha comentado, a pesar de trabajar activamente, permanecieron en la sombra con exposiciones de escasa repercusión, sin atención de la crítica y operando al margen del entusiasmo imperante por la pintura y de cualquier apoyo institucional. Esta situación continuó incluso durante los años posteriores a *Fuera de Formato*, cuyo intento, como observa Albert Girós, por recuperar la atención hacia estas prácticas no prosperó en su momento: *Después de esta muestra se produjo un tremendo silencio social respecto a las prácticas conceptuales en arte en todo el país*<sup>239</sup>.

Sin embargo, hacia finales de los años ochenta y, sobre todo principios de los noventa, esta situación se invierte, y así, asistimos en los últimos años al despertar de un interés renovado por el arte conceptual que afecta a una nueva generación de artistas que, reaccionando miméticamente con la actualidad artística española e internacional, se inclinan por este tipo de actividades, especialmente hacia la instalación y el arte de acción.

---

<sup>239</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

Sin duda es pronto para establecer una tercera etapa en el arte conceptual español basada en una regularización de estas prácticas y en la cual, como expone Teresa Camps, actuarían como protagonistas tanto la generación de artistas que permanecen ligados a su desarrollo desde finales de los años sesenta como la generación más temprana recién adherida a estas prácticas desde finales de los ochenta: *creo que hay que hablar de validez y evolución de los puntos de partida (madurez) y de incorporación de nuevas generaciones, de manera que se ha producido una cierta normalización de las prácticas alternativas que, al lado de la evolución propia de las tradicionales, han visto en los tiempos en que las instituciones han tenido presupuesto, un apoyo moral y a veces suficiente desde el punto de vista económico*<sup>240</sup>. No obstante, siguiendo el objetivo, mantenido durante el desarrollo de esta investigación, de reflejar la Historia a través de la mirada de sus protagonistas y, en concreto, tomando como punto de referencia la muestra *Fuera de Formato*, en este apartado se tratará de exponer la realidad actual de las propuestas conceptuales.

A pesar del carácter de provisionalidad inherente al análisis de un contexto tan inmediato, no se considera de ningún modo improcedente elaborar una revisión de nuestro pasado más próximo e incluso de nuestro presente, puesto que si bien el tiempo, cedazo de la Historia, juzgará de un modo objetivo tanto las circunstancias como los hechos, quizá esta tesis sirva para documentar alguno de ellos. Desde esta perspectiva, la intención fundamental es dar una visión

---

<sup>240</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).



contemporánea que, de manera general, represente la posición de los artistas participantes en la exposición *Fuera de Formato*, en su mayoría unidos de forma constante a la actividad conceptual desde su inicio y cuya trayectoria continua aún vigente, ante una nueva generación.

## 1. Las nuevas generaciones: inducción, academicismo y regresión

El incremento del interés por la práctica artística en general iniciado en la década de los años ochenta, el desarrollo institucional y el auge del mercado, habían sido características claves en la identidad de este periodo, pero quizá lo más característico de esta nueva década es, tal y como se refleja en las irónicas palabras de Angel González, la promoción desbordante, y a veces indiscriminada del arte joven: *Los artistas jóvenes se han vuelto cada vez más "necesarios", valiosísimos, pero por eso mismo cabe el peligro de que sus miserias se institucionalicen y la "juventud" acabe por constituir un "género artístico" como el paisaje o el bodegón*<sup>241</sup>.

Ciertamente, Angel González nos sitúa, no sin cierto dramatismo, ante la situación provocada por el exceso de protagonismo del artista joven en el contexto de los ochenta. Los premios, certámenes y muestras colectivas se multiplicaron de la misma manera que las exposiciones y, en general, se vivía una atmósfera marcada por una extremada preocupación por estar informados a través de periódicos, publicaciones y revistas de arte especializadas españolas y extranjeras, así como por permanecer al tanto de las últimas propuestas que llegaban del extranjero, ahora sin retraso, después del largo periodo aislacionista.

---

<sup>241</sup>Angel González García, *Perimodernos*, Cambio 16, núm.711, Madrid, 15 de julio de 1985, pág. 138.

En realidad, el apoyo a los jóvenes que libremente elegían el ejercicio del arte como actividad se realizaba desde diversos planos. Por una parte, se sucedían concursos orientados específicamente a la promoción del artista joven, como el *Salón de los 16*, creado en 1981 bajo la responsabilidad de Miguel Logroño, en aquel momento crítico de arte del Diario 16, y en el cual se seleccionaban dieciséis artistas jóvenes a partir de las exposiciones individuales realizadas en Madrid durante la temporada artística. Por si fuera poco, el Instituto de la Juventud inicia la muestra de Arte Joven y el Círculo de Bellas Artes<sup>242</sup> pone en funcionamiento programas de exposiciones y, con el objetivo de formar a las nuevas promociones, también organiza ciclos de conferencias y los llamados *Talleres de Arte Actual*, en los cuales durante un periodo que oscila entre una semana y un mes, jóvenes creadores se encuentran con artistas de gran prestigio entre los cuales también son seleccionados artistas de reconocida trayectoria dentro del arte conceptual.

Concha Jerez nos advierte de una posible conexión entre el incremento del interés por la actividad conceptual y el artista joven que, finalmente, al contagiarse del entusiasmo renovado por este tipo de prácticas, origina una nueva *generación conceptual*: *A finales de los años ochenta y principios de los años noventa, con toda la actividad del Instituto de la Juventud, Felix Guisasola recurrió a teóricos y artistas para que diéramos Talleres. Con estos Talleres lógicamente se empezaron a propiciar otros apartados en los*

---

<sup>242</sup>En 1983, con apoyo del Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Madrid, se revitaliza el Círculo de Bellas Artes de Madrid, institución fundada en 1880, de gran tradición a principios de siglo pero en el olvido durante las últimas décadas.

*planteamientos de la Muestra de Arte Joven que se realizaba cada año. Se estableció toda una política de base creando la infraestructura con la información y el entrenamiento en los propios Talleres. Se iniciaba a los jóvenes en la utilización de nuevos materiales, en la instalación... al mismo tiempo que se planteaba en la Muestra un apartado para este tipo de prácticas. Por otra parte, los premiados viajaban por museos de Europa con lo que se ponían en contacto con la actualidad artística y como consecuencia se produjo un mimetismo. /.../ Lo que se propició a través del Instituto de la Juventud fue una moda por la instalación. El jaque mate lo dieron las Dokumentas de 1987 y 1992. Pero a mí me parece que la mayoría de las instalaciones eran objetos dignificados bien colocados en el espacio. Aparte de eso hay mucha ignorancia y en bastantes casos se realizan trabajos miméticos a partir de la información que se recibe<sup>243</sup>.*

También Teresa Camps coincide en resaltar, entre otras posibilidades, las influencias a través de la presencia de una generación consolidada que sirve de modelo al artista joven como causa de la reciente recuperación del conceptual: *Si los jóvenes artistas se inclinan a menudo por prácticas conceptuales se debe seguramente a diversas causas, entre ellas su conocimiento y la posibilidad de explorar sus posibilidades técnicas y expresivas, jugar con muchos y diferentes medios y recursos, no excluyo el posible agotamiento de la pintura y las dificultades materiales de la escultura; creo en la importancia a nivel sensible de la imagen, de lo interactivo y también creo en la*

---

<sup>243</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

*seguridad y confianza que proporciona el hecho de la existencia de una generación estable y coherente que no ha renunciado y que avanza en profundidad y madurez*<sup>244</sup>.

Por otro lado, en la Facultad de Bellas Artes<sup>245</sup>, interesada en una educación e información acerca de la creación sobre los nuevos lenguajes y sus soportes<sup>246</sup>, se introducen conceptos como el de *instalación* o *videoinstalación*, potenciando primero su aceptación y normalización y de forma indirecta también su propagación. El Atelier Bonanova se manifiesta en este sentido, atribuyendo con su sarcasmo característico *a la alienación que supone una escolarización obligatoria sin alternativas*<sup>247</sup>, la circunstancia idónea que ha potenciado el aumento de interés de los artistas jóvenes por este tipo de propuestas, cuyo resurgimiento se manifiesta a través de comportamientos heredados y en los cuales el mimetismo suplanta en muchos casos a la reflexión. Ciertamente, son frecuentes las críticas por parte de los propios artistas conceptuales hacia esta nueva generación cuyos trabajos consideran producto de una moda y

---

<sup>244</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>245</sup>Las antiguas escuelas de Bellas Artes se han convertido ahora en facultades, y por lo tanto, proporcionan un apreciado y estimulante rango universitario al artista.

<sup>246</sup>En un contexto en el cual los avances se suceden antes de que dé tiempo a ser asimilados socialmente, ya estamos acostumbrados, desde las declaraciones futuristas, a que los logros científicos interfieran con normalidad en el proceso evolutivo del arte. Sin embargo, es significativo el gusto notable por la tecnología que manifiesta esta nueva generación conceptual, el cual determina que sus propuestas se muestren apoyadas por revolucionarios y aparatosos soportes tecnológicos que, a menudo, actúan como coartada estética substitutoria de un proceso de reflexión sobre el propio desarrollo creativo.

<sup>247</sup>Atelier Bonanova, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).



carentes de otra reflexión que la puramente estética. Así Concha Jerez prefiere eludir el término *instalación* para referirse a su trabajo en un intento de evitar paralelismos: */.../ desde que se ha originado esa moda por la instalación prefiero usar las palabras "obra in situ" o la de "intervención" para evitar confusiones... aunque para mí la instalación es el trabajo con una serie de elementos a partir de un espacio que funciona como el soporte irrenunciable de la obra*<sup>248</sup>.

Isidoro Valcárcel Medina, por su parte, se lamenta de la esterilidad artística sufrida en nuestro país, ampliando el periodo a las dos últimas décadas: *Hace mucho tiempo que existe un academicismo. En realidad, no hay género que no esté abocado al academicismo cuando se manosea. Una instalación al fin y al cabo es lo que se hacía ya hace treinta años y llamábamos ambiente... Es exactamente igual, sólo que la limpieza, pureza y espontaneidad de antes se ha convertido en algo rebuscado y simbolista. Es innegable el bajón de generación de ideas que se ha producido en las últimas décadas en donde los artistas reciclan más que aportan. Se anquilosan los medios expresivos. Desde los setenta no ha habido ni un ápice de espíritu renovador*<sup>249</sup>.

En general esta nueva y multitudinaria generación conceptual aparece en algunos casos movida únicamente por una paradójica e imperiosa necesidad de innovar y utilizando el término de moda, manido a pesar

---

<sup>248</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>249</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

de su no existencia, por *epatar*. Así, estos artistas acceden a este tipo de propuestas desde un exceso de información y un desconocimiento real de nuestro pasado artístico precedente casi sin percatarse de su vigencia, eso sí solapada desde hace casi treinta años, a partir de una terminología renovada para concretar sus actividades que, como apunta Nacho Criado, resulta en cierta forma ilógica: *Ahora en los años noventa se retoman cosas de las décadas anteriores. Yo no creo en los "neos", neominimalismo, neoconceptualismo /.../. Si existe un interés por realizar una obra a partir de la abstracción, pues no es neoabstracción, es abstracción y punto. El neominimalismo se confunde, el neoconceptualismo no se sabe muy bien qué es... existe una inercia torpe aquí en España*<sup>250</sup>.

En realidad, este proceso de renovación de términos suscita confusión, dificulta un seguimiento y provoca incluso entre los propios artistas cierta sensación de desconcierto y, como en el caso de Isidoro Valcárcel Medina, hasta de disgusto: *El conceptual, digamos que ha sido asociado a ciertos formulismos, ha creado escuela, se ha anquilosado y ha llegado a manierismos como el postconceptual o el neoconceptual, etc.*<sup>251</sup>.

No obstante, tras el apoyo indiscriminado al artista joven en los años ochenta, en los noventa, con la crisis económica, las instituciones ya no pueden permitirse el lujo de subvencionar posibles promesas y

---

<sup>250</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>251</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

prefieren derivar sus esfuerzos hacia opciones más rentables. A finales de la década de los ochenta la demanda del artista joven se detiene mientras que la oferta sigue creciendo, dando lugar a verdaderas oleadas de creadores que, ante la repentina desatención institucional, se abren camino uniendo sus fuerzas y adentrándose en la experiencia de compaginar creación y gestión artística. Así pues, nacen proyectos desde una afinidad de intereses, con el objetivo común de mostrar su trabajo y de hacer circular información sobre sus propuestas ideológicas que pretenden incidir socialmente a través de la práctica artística.

El artista ayudándose a sí mismo parece ser la única salida para la libre creación. Por consiguiente, los que sufren la nostalgia de un apoyo indiscriminado, pero sobre todo los que no llegaron ni a saborearlo, reaccionan con emergentes energías ante la incertidumbre y la penuria de medios, y quizá potenciados por ellas, concibiendo nuevos e interesantes espacios alternativos a la galería comercial. Estos espacios, de duración limitada en su mayoría, y muchos de ellos autogestionados y autofinanciados por los propios artistas, dan cabida a presentaciones de música electrónica, arte de acción, espectáculos intermedia y en general a las modalidades artísticas que no suelen encontrar su lugar en las galerías tradicionales y cuyas prioridades se inclinan hacia el contenido de la obra y no a la estrategia comercial.

*La instauración de plataformas de trabajo de este tipo es fundamental porque toda obra de arte o manifestación cultural está íntimamente ligada al mecanismo de producción y difusión pública que la soporta.*

*La continua renovación de estos mecanismos es una premisa necesaria para la creación de nuevas líneas de investigación*<sup>252</sup>.

Curiosamente, los espacios alternativos, de escaso presupuesto, que intentan dar cobertura a este tipo de manifestaciones artísticas, cuentan con el beneplácito social aunque no con el apoyo económico, convirtiéndose el espacio alternativo y sus convocatorias en lugar de moda y de encuentro de personas ajenas a los auténticos intereses y objetivos propuestos, situación que en cierta manera hace evocar los tiempos de Warhol en la *Factory*.

Aparecen revistas de crítica cultural realizadas con escasos medios y en su mayoría de corta duración y poca repercusión. Atentan desde el grupo contra las instituciones de las cuales han dejado de recibir apoyo y se ofrecen como una posible alternativa cultural. El malestar pasa de lo individual a lo colectivo. Los artistas se olvidan de momento de rivalidades profesionales para unirse en contra de la marginación en la que se ven. Se recuperan aspectos formales y sobre todo ideológicos *calcados* del conceptualismo de origen, así, reaparecen los ataques al mercado y al artista plástico y cuestiones como la relación arte-vida y la reivindicación de la despersonalización individual en favor del grupo. En este sentido son significativas las palabras que Gonzalo Dacosta dedica en favor del artista anónimo y en contra del concepto de autoría, talento y genio: *Aquel divismo*

---

<sup>252</sup>*Inauguración de un nuevo espacio alternativo*, revista de difusión gratuita para la conmemoración de la segunda etapa del *Ojo Atómico*, Madrid, noviembre de 1996. El *Ojo Atómico*, gestionado por Tomás Ruiz-Rivas, fue, durante la temporada de 1993-1994, un modelo ejemplar de espacio alternativo que dio soporte a las más insólitas iniciativas al margen de los intereses del mercado del arte.

*personalista, aquellos delirios de grandeza, aquel ego exacerbado que suele acompañar a los artistas plásticos, amparados en el privilegio de su diferencia dentro de una comunidad acomodada en una vida sedentaria y profundamente rutinaria, con su nevera abarrotada de conformismo, se ve en el grupo ligeramente enfriado /.../*<sup>253</sup>.

Por otra parte, se lamentan de la marginación institucional en la que se encuentran criticando activamente la actual gestión cultural. Sin embargo, a pesar de la actualmente extendida *cultura de la queja*<sup>254</sup>, en realidad, la actividad conceptual no vive la desatención de décadas anteriores... aunque quizá para las nuevas generaciones el punto de referencia no sea la década de los setenta, sino su relación personal con la, todavía cercana, euforia cultural de los años ochenta y su *movida* madrileña, de la que aún se perciben síntomas de resaca.

De este modo, esta nueva generación conceptual acogida a estas prácticas con un renovado entusiasmo, ataca desde el colectivo artístico posturas y actitudes del arte contemporáneo coincidentes con las de los artistas más radicales de los setenta, volviendo incluso a recaer en las mismas y ya superadas ingenuidades de sus predecesores. Concha Jerez, que se reconoce al margen de aquel intento reformista del conceptualismo de los setenta, reflexiona sobre la periodicidad con que en el arte se manifiesta el ánimo por sustituir

---

<sup>253</sup>Gonzalo Dacosta, *El tiempo de ahí fuera, El mal de la actividad*, catálogo, Talleres de Renfe, Madrid, febrero de 1996.

<sup>254</sup>Robert Hughes, citado por Calvo Serraller en *El mudo parlanchín*, *El País*, Babelia, Madrid, 11 de febrero de 1995.



lo precedente: *Sólo en momentos de gran radicalidad, como ha ocurrido también al principio de las Vanguardias, se intenta presentar verdades absolutas y anular lo anterior, pero yo pienso que nuestra generación no se ha creído nunca las verdades absolutas. Por ejemplo, cuando se habla de la muerte de las Vanguardias hay que interpretarlo como la muerte de esos radicalismos, pero no el radicalismo en la obra sino en las formulaciones. Yo creo en las verdades parciales, más enfocadas a los individuos y a sus obras*<sup>255</sup>.

Es de agradecer, no obstante, que inmersos como estamos en la especulación económica a todos los niveles se realicen proyectos en favor de la libertad y apertura cultural. Quizá lo único censurable sea el criterio de selección, o mejor de no-selección, que por lo general se manifiesta en este tipo de convocatorias, en donde se entremezclan de la manera más natural trabajos de gran calidad con un sinfín de mediocridades. Sin embargo, tampoco sería justo omitir que existen no pocas excepciones que resaltan entre toda esta vorágine y aún sorprenden por la honradez de sus planteamientos y por la calidad y autenticidad de su trabajo. Estos artistas realizan sus propuestas desde la investigación personal como acceso a la experiencia estética y, si combaten las posibles contradicciones e hipocresías de nuestro medio cultural, lo hacen a partir de una colaboración con la reflexión y hasta con la ironía pero no con la queja. No es ésta, sin embargo, la ocasión para analizar la naturaleza de su trabajo que sin duda es

---

<sup>255</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

merecedor de un estudio específico. Queden estos artistas a la espera de futuras investigaciones.

En realidad, siguiendo el único objetivo de aproximarnos al proceso evolutivo del arte conceptual en España a través de situaciones y no de individuos, se ha valorado la coexistencia de los artistas pioneros con una nueva generación conceptual. Así pues, teniendo como referencia el criterio de los participantes de *Fuera de Formato* como representantes del conceptual de origen, se observa en general una coincidencia mayoritaria entre ellos a la hora de enjuiciar la producción de sus *descendientes*, a la que reprochan planteamientos puramente formales, vacuidad de contenido o estar al amparo de supuestos ideológicos fuera ya de contexto, todo ello fruto de una situación favorable que resulta, según Nacho Criado, cercana al oportunismo y a la moda: *Para mí lo importante es saber cómo se va ordenando en el tiempo la obra de una persona /.../, a pesar de los neos y de lo que puedan decir los americanos, los alemanes. /.../ Hay mucha gente que está dentro de la instalación, por decirlo de alguna manera, a partir del estilo /.../, personas que siguen apareciendo con los estereotipos clásicos del conceptual. En una performance o en un festival de performances se pueden hacer muchas cosas, no solamente salir ahí, hacer un numerito de cuerpo y adiós muy buenas. /.../ Colocas ocho sillas y dos televisores y ya eres conceptual. La gente no se plantea, por ejemplo, atar cuatro sillas y dos televisores y hacer una escultura en vez de una instalación<sup>256</sup>.*

---

<sup>256</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

Sin embargo, el arte es cíclico y sólo el tiempo dirá cuántos de estos *conceptuales recientes* permanecerán sin derrumbarse cuando el viento sople en otras direcciones para dar o quitar la razón a quienes hoy se erigen como los jueces de su trabajo.

Angels Ribé, sin ánimo de poseer las *verdades absolutas* de las que hablaba Concha Jerez, si bien no oculta cierta desidia hacia el llamado neoconceptual, prefiere adoptar una actitud más tolerante: *el neoconceptual me aburre porque tengo la impresión de que son trabajos realizados veinte años atrás. Pero está claro, son artistas que todavía se están haciendo su lugar; quién sabe si aquello que nosotros creíamos que habíamos inventado en realidad, Duchamp ya lo había experimentado mucho antes*<sup>257</sup>. Desde aquí sólo esperamos que al menos tanta energía sea aprovechada en favor del proceso ya iniciado de apertura en la regularización del arte y sus lenguajes, donde la práctica se desarrolle paralelamente a la teoría desde un conocimiento y soporte mutuo y en el cual, como propone Albert Girós, el artista esté obligado a *ser libre, poseer el conocimiento y actuar con el corazón*<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Angels Ribé, *Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña 1964-1980*, catálogo, Centro d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992, pág. 204.

<sup>258</sup> Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

## CONCLUSIONES

Hoy, trece años más tarde, *Fuera de Formato* nos permite retroceder en el tiempo para darnos la oportunidad de revivir un contexto fundamental en el estudio específico del arte conceptual español presentando un compendio de actitudes de artistas que actúan por un lado como memoria y por otro como presente. Teresa Camps, una de sus principales protagonistas durante la gestación del proyecto, nos lo describe como la reunión de una serie de artistas y obras específicas encaminadas a construir un discurso actualizado de la situación y las posibilidades de trabajo conceptual adecuadas al contexto de la década de los ochenta: *En el inicio de Fuera de Formato, por mi parte, no se trató de "revisar" sino de demostrar lo que había en su dimensión contemporánea. En este sentido, se pidieron trabajos nuevos, inéditos, que se encargaron a los artistas. La documentación tenía que ser en la exposición muy importante y casi didáctica para mostrar trayectos no improvisados y opciones diversas tomadas y desarrolladas conscientemente, para decir que todo aquello no era fruto del azar, la moda o el espontaneísmo y que estaba abierto a su continuidad. Insisto en que se trataba de mostrar el presente real y en muchos casos emergente y no creo que se planteara nunca como movimiento unitario sino más bien como situación real avalada por los artistas y enfatizando la diversidad de prácticas, cuya coincidencia radicaba en el uso de medios y soportes diferenciados*<sup>259</sup>.

---

<sup>259</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

Ciertamente *Fuera de Formato* no pretendía realmente ofrecer una muestra numéricamente exhaustiva, aunque manifestaba de forma clara un deseo de evidenciar una presencia conceptual extendida a todo el contexto español intentando, como afirma la misma Teresa Camps, seguir el ejemplo catalán y sus resultados optimistas respecto a la práctica planteada en soportes alternativos: *Madrid acusaba ampliamente una especie de "soledad de práctica alternativa", faltada de comprensión, apoyo y contexto histórico /.../*<sup>260</sup>. Así, a pesar de que en aquel momento eminentemente pictórico *Fuera de Formato* no llegó a realizarse con la grandeza que hubiera querido sus promotores, hemos de reconocer que bajo la mirada actualizada con la que se enjuicia esta exposición, cumplió sus objetivos con creces. De esta forma, a partir de una conexión directa con gran parte de los artistas que protagonizaron este proyecto de reaparición colectiva, se ha realizado una auténtica arqueología de la memoria, reconstruyendo una documentación inédita, con el fin de revivir un pasado ineludible en el estudio de este tipo de prácticas artísticas. Por otra parte, gracias a esta reconstrucción se pueden argumentar los cambios en la actitud del artista conceptual que reaparece en la escena artística española liberado de toda carga ideológica y sin otro objetivo que el de hacer constar su presencia y presentar la actualidad de su trabajo con obra específica.

El examen minucioso de la muestra que se ha realizado a lo largo de esta investigación nos presenta un panorama compacto de la realidad de estos artistas en particular y del arte conceptual en general dentro del periodo indicado, ya que las obras reunidas en esta exposición

---

<sup>260</sup> *Ibidem.*

documentan la presencia conceptual en un momento en el que pasaba desapercibido ante los ojos de una cultura que fijaba su atención en el regreso de la pintura. Además, la información conseguida nos alerta de la falta de consistencia de ciertas leyendas generadas en torno al arte conceptual, tales como una especificidad catalana o su desaparición hacia la segunda mitad de la década de los setenta, y de grandes cambios en la ideología de origen que ahora, salvo excepciones, se manifiestan desde una perspectiva menos radical.

El conceptual no desaparece en la segunda mitad de la década de los setenta. Sin embargo, la crisis sí afecta a la base ideológica del conceptualismo, originando por un lado una individualización en la práctica y por otro una serie de reformas en los planteamientos iniciales que a su vez provocan un nuevo horizonte para el arte y el artista. La voluntad crítica aparece ahora, de forma moderada, fundamentalmente bajo supuestos sociales y pedagógicos, los cuales son focalizados en dirección hacia un, aún mayor, acercamiento al espectador. La satisfacción no se encuentra ya en la tautología sino en las propias interferencias creadas en la sociedad desde la propia especificidad de la práctica artística.

Precisamente en la muestra *Fuera de Formato*, junto al deseo de reivindicar un lugar dentro de la escena artística española, aparece una intención consciente de evidenciar una renovada actitud de trabajo, madurada durante su periodo de silenciosa reflexión. Son muchos los cambios que se producen a partir de la renovación ideológica experimentada en el arte conceptual en la década de los ochenta en España. A este respecto, Simón Marchán se definía en



estos términos: /.../ *más que seguir hablando de "conceptualismo", sería preferible y saludable referirse a la herencia "postconceptual". Algo pudo verse con la muestra "Fuera de Formato" y en otras relecturas de los más jóvenes*<sup>261</sup>.

Así, tomando como referencia esta exposición se ha tratado de profundizar en los cambios de planteamiento del arte conceptual de origen y en la situación actual derivada de ellos a través de las propias opiniones de los protagonistas de *Fuera de Formato*, considerando la selección de sus participantes suficientemente representativa de la posición del artista conceptual en el contexto descrito.

En general se observa que la actitud del artista conceptual con respecto al sistema tradicional de difusión artística se invierte, y hoy podemos decir que su trabajo ha quedado por fin asimilado por el gran organismo del mercado. Por otra parte, el espacio de exhibición artístico se adapta a estas nuevas formas de creación, convirtiéndose no sólo en elemento fundamental de la obra sino también en la oportunidad de representar formalmente la idea, cuya materialización pasa de ser secundaria a cobrar gran protagonismo.

Ante la inestabilidad de los materiales, el catálogo, complemento informativo de la obra, junto con elementos como el vídeo o la fotografía, considerados en un principio por los artistas exclusivamente como soporte formal de la idea, se convierten ahora en documentos fundamentales y en objetos susceptibles de

---

<sup>261</sup>Simón Marchán, *Entrevista con Simón Marchán Fiz*, entrevista realizada por Juan Vte Aliaga y José Miguel Cortés, *Arte Conceptual Revisado*, Edición: Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1990, págs. 39-59.

comercializarse, lo que origina una inevitable admisión recíproca con el sistema de mercado.

El arte conceptual, inicialmente rechazado, se ha integrado en los circuitos comerciales y ha entrado con pie firme en el museo, institución que legitima el valor estético, histórico y hasta económico de los productos artísticos. Se crea un nuevo orden en el cual la obra conceptual adquiere valor económico como cualquier otro *objeto de arte* y ocupa su lugar en el establecimiento de la galería que, a su vez, encuentra su rentabilidad a partir de la especulación con los productos derivados de la propuesta conceptual.

En definitiva, el conceptual, interpretado en alguna ocasión como el final del objeto artístico, se traduce ahora como una extensión del quehacer creativo hacia otros lenguajes expresivos igualmente válidos. Asimismo, es importante señalar que siguiendo el análisis exhaustivo del desarrollo de la exposición a través de una comunicación directa con los artistas se ha podido observar cierta disparidad de planteamientos entre ellos, hecho muy elocuente a la hora de establecer un análisis ideológico. Si bien para todos ellos hay argumentos que no han perdido actualidad, como la capacidad de incidencia social a través de la práctica artística, nos encontramos con que, aunque existen escasas excepciones fieles a la ideología conceptual de origen, la mayor parte de estos artistas han pasado a ser protagonistas de un proceso, aún sin concluir, de adaptación recíproca al sistema y de regularización, en el que la obra conceptual puede ser vista y conservada con toda normalidad en el espacio del museo, así como adquirir un valor económico que la capacita de ser

susceptible de comercializarse en un sistema de mercado reactivado a través de productos y subproductos conceptuales. Además se experimentan cambios vertiginosos en los soportes expresivos con los que se ponen en cuestionamiento sus fronteras artísticas por encima de los rígidos estilos anteriores. Esta nueva situación entraña una gran dificultad a la hora de establecer una asociación entre tendencia y artista. No es extraño encontrarnos con el artista-pintor que dispone objetos en un medio tridimensional, el escultor que se vuelca en la fotografía como medio de expresión o el artista conceptual que apoya su obra en un cierto sentido pictoricista. Existe, en resumen, una intercambiabilidad que favorece un interés por los procesos individuales y una preocupación por el desarrollo particular y personal de cada obra, avanzando hacia una situación que no deja hueco para la hostilidad sino para la tolerancia.

Ciertamente, a lo largo del desarrollo de esta investigación se han analizado cuestiones como la inserción de la obra efímera en el mercado, la función de la crítica o el valor de la ejecución de la idea, que a pesar de haber sido profusamente discutidas desde una perspectiva general, encuentran su originalidad en este estudio por su enfoque exclusivamente local en el que, utilizando la propia visión del artista como principal elemento de debate, se han conseguido conclusiones significativas sobre asuntos fundamentales en el análisis de esta segunda etapa conceptual.

Esta muestra y el contexto en el que fue realizada son un ejemplo perfecto del cambio de actitud del artista con respecto a la década anterior, y sirven como punto de reflexión para tratar de situar las

causas de toda una serie de cambios que se han sucedido hasta nuestros días.

No obstante, para ser justos, es necesario aclarar que no sólo el arte conceptual ha evolucionado en sus propuestas hacia la apertura y el diálogo, su inserción en los mecanismos tradicionales de difusión cultural ha provocado un recíproco cambio de actitud en el medio artístico y social en favor de la aceptación de sus proposiciones, contando en muchas ocasiones con el favor y el apoyo institucional. Hacia la mitad de la década de los ochenta la política cultural inicia una efectiva estrategia de apertura y regularización de esta tendencia y muestra el trabajo conceptual, con absoluta normalidad, ante los espectadores que lo acogen como una novedad, novedad que, en el caso de algunos artistas, se remonta a treinta años atrás. Marcos R. Barnatán, con referencia a la última exposición del grupo Zaj en el Centro de Arte Reina Sofía, comentaba: *Esta entrada de nuestros alevines del glorioso dadaísmo en el Viejo Hospital de Atocha habla, sin duda, de la afortunada normalización de un país en el que sus museos oficiales tienen las puertas abiertas a los otrora artistas "subversivos". /.../ Y al recorrer con cierta nostalgia las vitrinas donde se guardan, ahora como auténticas reliquias de santos, los papeles, los libros, las cartas, las fotografías o los discos de las distintas etapas de Zaj, comprobamos cómo han envejecido sus propuestas y cómo hemos envejecido nosotros también con ellas*<sup>262</sup>.

Lejos quedan ya las críticas y la censura y un poco menos el silencio y la incompreensión. Efectivamente, la fascinada concurrencia que se

---

<sup>262</sup>Marcos R. Barnatán, *Una mirada nostálgica*, *El mundo*, 27 de enero de 1996, pág. 70.

podía observar en la exposición conmemorativa del grupo *zaj* nada tiene que ver con el público asombrado de *Fuera de Formato* que a veces abandonaba incluso indignado el Centro Cultural de la Villa en febrero de 1983. En realidad, aunque el interés hacia el arte contemporáneo sigue siendo minoritario, desde la asociación cultura-espectáculo la sensación general es alentadora en cuanto a que esa minoría va creciendo y acortando distancias a esa numerosa mayoría que, a pesar de todo, nos asombra de vez en cuando con su presencia haciendo cola en los museos.

Se adivina un horizonte amplio cargado de esperanzas para estas prácticas, antes *alternativas*, como resultado de un retorno del interés por las experiencias conceptuales potenciado básicamente por el entusiasmo masivo de una nueva generación de artistas. Así pues, el potencial referencial de esta exposición es aún mayor ahora que esta nueva generación ya no sólo de artistas sino también de críticos se manifiesta particularmente sensibilizada a reevaluar estas propuestas iniciadas en nuestro país hacia finales de los años sesenta. Si bien es necesario reconocer que no existe perspectiva suficiente para dar una lectura definitiva de la que podría resultar una tercera etapa conceptual en nuestro país, sí es posible declarar sin vacilar que se camina hacia una normalización y un reconocimiento mayoritario de la práctica conceptual dentro del panorama cultural español al que hay que aguardar, como indican las alentadoras palabras de Teresa Camps, con confianza: *Hay que esperar y tener paciencia: el mercado o coleccionismo de arte contemporáneo necesita información, no de los valores económicos o de inversión, sino de los valores sensibles o culturales, necesita también formarse una*

*sensibilidad que no tiene, (gran parte del público tampoco), además de un ambiente favorable desde el ámbito de las decisiones político-económicas; dicho de otro modo: educación, información, ley de mecenazgo y patrimonio, sensibilidad política real respecto a la producción cultural son competencias del Estado; la iniciativa particular es particular y, en muchos casos, la única iniciativa que existe*<sup>263</sup>.

En definitiva, *Fuera de Formato* se nos muestra como un deseo de llamar la atención sobre una manera de hacer arte que, en palabras del propio Isidoro Valcárcel Medina, resulta altamente representativa de nuestra época: *Todo el arte es conceptual. Yo siempre digo que Las Meninas es el más conceptual de los cuadros... Sin embargo, admitiendo el término para referirnos al arte que se preocupa de la difusión del concepto por encima del objeto, el conceptual o arte de concepto tiene una significación enorme. Es fundamental en la historia del arte. Es el único movimiento que responde a lo que en teoría sería una época final de siglo sana*<sup>264</sup>.

Ante la obligación que tiene el artista de enfrentarse al ejercicio del arte desde el conocimiento profundo de la Historia, desde aquí, esta tesis y con ella todo su apartado documental inédito se presentan como una investigación que no finaliza en sí misma, sino que reclama ulteriores análisis que ayuden a completar de forma concluyente

---

<sup>263</sup> Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>264</sup> Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).



nuestro pasado, ya que sólo la reconstrucción exhaustiva de cada periodo histórico puede luchar, tal y como nos advierte Concha Jerez, contra una amnesia nada recomendable: *Para mí desde luego existe una contribución innegable del conceptual a la historia del arte. Son pasos irreversibles, un artista no debería crear ignorando la Historia*<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

## **ENTREVISTAS**

## **Entrevista a Francesc Abad, Tarrasa, marzo de 1996.**

- ¿Podría describirme en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

**En una pequeña pieza compuesta de fotos y objetos.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Continúo prácticamente igual que en los años setenta, el bloc de notas sigue siendo lo más importante... la idea, si se realiza o no, es secundario. Aunque con respecto a las instalaciones, sí ha habido estéticamente un cambio notable.**

- ¿De qué manera le ha afectado el cambio de trabajar con el Grup de Treball a trabajar individualmente?

**En el grupo de trabajo jamás se abandonó la práctica individual.**

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

**No tengo ni idea.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?

**No he trabajado nunca para el mercado, ni antes ni ahora.**

- ¿Contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

**En los setenta nunca hubo subvención de ninguna clase. Ahora depende del proyecto, las administraciones pagan alguno...**

- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?

**En Cataluña fue esencialmente político y de ideología de izquierdas, contra un *status* dominado por Franco y contra el mercado del mundo del arte. Siempre trabajando fuera de los canales tradicionales como museos y galerías.**

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

**Como siempre, ignorando una parte de la producción artística que casi siempre ha estado al margen de los canales tradicionales del arte por ser más experimental y en general porque no hay beneficio económico.**

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?

**Es meramente un problema de mercado. Hay que renovarse, estar al día... Aunque la moda es cíclica y actualmente vuelve de nuevo la pintura y un cierto trabajo que combina objetos e imágenes al que llaman instalaciones.**

- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

No es que sea escasa, es que hay ciertos trabajos de los cuales nunca se habla. Están al margen, quizá tiene que ser así.

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

No.

¿Cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

Yo creo que no tuvo ninguna repercusión en la comprensión de nuestro trabajo, ya que ha sido siempre, ahora y antes, de difícil lectura. Existe algo más detrás de la imagen... Si no hay un cierto interés, se escapa a la comprensión y ciertamente no lo hay.

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

Ver el arte de una manera diferente, en el sentido de mezclar las cosas, los textos, las imágenes, las piezas, el mismo espacio del museo y la posibilidad de que el espectador participe, se involucre físicamente en este espacio (instalación)... Aunque no estoy seguro de que teóricamente el conceptual aporte algo al desarrollo del arte.

A parte de la obra *in situ* existe una reflexión teórica personal que normalmente la acompaña y le da sentido, pero depende de cada artista... En mi caso necesito del trabajo escrito como contrapunto a la imagen.

## **Entrevista a Atelier Bonanova, Madrid, diciembre de 1995.**

- ¿Qué objetivo persigue el Atelier Bonanova con su trabajo?, ¿existe un intento de reconversión del arte?

**El Atelier Bonanova es una plataforma autogestionaria grupal, abierta y renovable. Carece de objetivos y proyectos: contra ellos permanece. A veces, "se cruza" con el arte.**

- ¿De qué manera han afectado a Atelier Bonanova los cambios políticos y sociales que ha sufrido España en los últimos veinte años?

**El reformismo ha ampliado espectros de miseria, facilitando el asentamiento de la misma en todos los niveles. Lo único que afecta a A.B. es el puro transcurrir del tiempo.**

- ¿Creéis que la creación tiene que estar fundamentada por una serie de normas establecidas por el propio artista?, ¿qué papel juega la improvisación en vuestro trabajo?

**La improvisación engendra estupideces aborrecibles. El A.B. no posee bases fideístas.**

- ¿Establecéis algún tipo de unión entre el receptor y vosotros?, ¿cómo calificaríais su respuesta?



**A veces, podría hablarse de cierta adhesión. Pero desde luego, el mejor tipo de "unión" (y de respuesta) reside en el silencio.**

- ¿Cómo definiríais *arte, obra de arte, crítico de arte y artista*?

**A.B. no asume las competencias de los gabinetistas.**

- ¿Qué opináis del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observáis con el mercado del arte de los años setenta?, ¿y entre el sistema de mercado artístico español y el internacional?

**Ver manifiesto en *Tungaralila 2* (Valencia, 1995).**

- ¿Cuáles fueron los medios económicos con los que contabais para la realización de vuestro trabajo en España?

**Parte de los fondos reservados.**

- ¿Cómo ha evolucionado la trayectoria artística del Atelier Bonanova en estos últimos años?

**Se ruega dirigir la pregunta a algún comentarista deportivo, como, por ejemplo, Francisco Calvo Serraller.**

- ¿Qué características propias tiene el Arte Correo en España?, ¿qué diferencias fundamentales encontráis con la forma de realizar Mail Art en el extranjero?, ¿y con vuestra manera trabajar?

**Consultar la Tesis Doctoral 1975-1985. *Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia.* (Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, Madrid).**

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿pensáis que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

**Ni nos fiamos de las Historias del Arte, ni de los objetivos de *Fuera de Formato*.**

- ¿Qué criterio se estableció en la selección de los participantes de la muestra?, ¿os consideráis parte de la historia del conceptualismo español?

**a) A.B. no participó (no lo hubiera hecho) en la selección.**

**b) Lo que vos decidáis.**

- ¿Cómo veis en general la evolución del arte conceptual en nuestro país?, ¿No pensáis que hay cierta confusión general a la hora de agrupar bajo un mismo nombre este tipo de prácticas artísticas?

**La mochila conceptual oscila entre el infantilismo y el narcisismo. Estamos ante la generación de los "mochileros".**

- En 1983 la pintura era protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo *Fuera de Formato* no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora, que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**La pintura de los ochenta (Sicilia, Broto, Gordillo, Lamas, Patiño...), fue (y es) pura bazofia. Lo mismo, los mochileros de hoy.**

- ¿Cuáles creéis que han sido las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte?

**Las derivadas, en el mejor de los casos, de un proceso en el que la ignorancia se haya aliñada con un exceso de información mal digerida.**

- ¿A qué creéis que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes, por la instalación hoy día en España?

**A la alienación que supone una escolarización obligatoria sin alternativas.**

## **Entrevista a Angel Bados, Bilbao, febrero de 1997.**

- ¿Podría describirme formal y conceptualmente en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

Formalmente se trataba de un paisaje; realmente mis piezas siempre forman un paisaje que funciona no como tema sino como motivo para representar una vivencia propia dentro del espacio de la naturaleza, el cual actúa como recipiente.

En *Fuera de Formato* el paisaje constaba de unas láminas de cera virgen apoyadas sobre piedras que generaban series; al fondo, sobre la pared, tracé una línea del horizonte y unos vasos dibujados a carbón referidos a esa idea de recipiente antes expuesta; finalmente, en el extremo del propio horizonte una punta de flecha de madera y cobre como generadora del sentido total de la pieza.

En definitiva, se trataba de evocar un paisaje a través de las láminas de cera apoyadas en piedras y de la línea del horizonte que regulaba la idea del paisaje a través de los vasos.

Conceptualmente se centraría en la idea de instalación. La instalación para mí supone una implicación de la obra con el lugar socio-cultural y con el lugar de actuación o el espacio expositivo. Pienso que la instalación supuso una búsqueda personal de soportes alternativos respecto de los tradicionales de la escultura en función de esa implicación del contexto socio-cultural siguiendo fundamentalmente un interés por someter al espectador a ese mecanismo. Sin embargo tengo que decir que finalmente me he dado cuenta de que las instalaciones son relaciones entre partes que se resuelven del mismo modo que una escultura.

- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

**Pienso que fundamentalmente se siguieron intereses geográficos en relación al trabajo de artistas que se manifestaban atraídos por soportes alternativos.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Ahora que la instalación se ha recuperado en relación con esa deriva de la primera postmodernidad hacia el metalenguaje y el arte sociológico, he abandonado la instalación ya que considero que no tengo más razones comunes con su práctica que las puramente formales.**

**Si yo he retomado la escultura no es por su vuelta en los ochenta sino porque la noto más de acuerdo a lo que yo entiendo que es el juego del arte basado fundamentalmente en la adecuación de los medios al lenguaje.**

**Por otra parte he visto que la instalación exige un cálculo previo que impone controlar la puesta en escena y que obliga a prever su resultado; además el coste de las instalaciones es muy elevado y me cuesta admitir esa contradicción económica.**

- ¿Qué papel juega el espectador en su obra?, ¿cómo calificaría su respuesta?

**Para mí el espectador siempre es el compañero de viaje, el cómplice. Hago cómplice al receptor en cada discusión que se establece cuando trabajo; el espectador es el otro con quien dialogo, charlo y *problematizo*. En base a este planteamiento, necesito que la obra transparente su organización a través de su estructura; la pieza tiene que transparentar el proceso de constitución en favor de una accesibilidad mayor para el espectador.**

- ¿Cómo definiría *arte, obra de arte, crítico de arte y artista*?

El arte lo definiría como forma de conocimiento; la obra de arte como medicina y, en relación con ese supuesto, el artista como hacedor y el espectador como receptor se podrían valorar como enfermos que se valen del arte para encontrar el bienestar.

Por ultimo, el crítico de arte debería ser cómplice de este mecanismo. Sin embargo el oficio actual del crítico es ambiguo. Con la postmodernidad, la industria de la cultura, establece papeles para los diferentes agentes de la producción artística, y ahora que el mercado cultural ha bajado, el arte se encuentra en una situación exageradamente difícil; el crítico sabe de su poder sancionador y en consecuencia económico y no sé si recuerda su verdadera función de ofrecer pautas de pensamiento.

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

La premisa de que el artista se mantiene de lo que vende es una ilusión, siempre lo ha sido y lo seguirá siendo. Sin embargo, sí que se ha producido una transformación muy notable desde final de los setenta debido a la coincidencia del cambio político en España y a la llegada de la postmodernidad en el mundo.

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

Desde luego que no; yo nunca me he considerado conceptual. En realidad, si hacía instalaciones era exclusivamente porque renegaba de mi formación en la Facultad de Bellas Artes. Para mí la instalación sirvió sólo como



**alternativa. El debate conceptual, en mi caso, era consecuencia del rechazo hacia esos convencionalismos existentes en el arte o en la cultura española franquista.**

**Por otra parte, con respecto a mi instalación en *Fuera de Formato*, sospecho que al ser tan exageradamente sensible y formal, no creo que se pueda valorar como conceptual.**

**- ¿De qué manera ha evolucionado la función del artista conceptual en la sociedad desde la década de los setenta?**

**Me parece que los tiempos no están como para creer que el artista tiene la verdad de las cosas y que la debe imponer a los demás. Creo que la función del artista se encamina más bien a establecer miradas, recuentos y guías.**

**- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?**

**La cultura de la información parece que sigue unos objetivos claramente ligados a una rentabilidad económica. De todas formas quiero suponer que si no hay más, es que no se necesita...**

**- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?.**

**Creo que las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte son el resultado de indagar en la fenomenología de la percepción desde el modelo lingüístico y desde la acción del artista y la respuesta del espectador; además de las consecuencias derivadas de una intención de cuestionar la obra de arte como objeto específico.**

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

**Una batalla imposible. Para mí *Fuera de Formato* fue como el *canto del cisne* del conceptual español; la sensación que tuve fue que el arte conceptual planteado como arte alternativo al oficial español posiblemente partía de una contradicción al querer mantener unas posturas que ya se habían modificado al final del franquismo.**

## **Entrevista a Teresa Camps, Barcelona, enero de 1997.**

- ¿Cómo surge la idea de realizar una exposición revisionista del arte conceptual en España?, ¿cuáles fueron sus principales objetivos?

De mi amistad con Concha Jerez, dado que en Madrid acusaba ampliamente una especie de "soledad de práctica alternativa", faltada de comprensión, apoyo y contexto histórico, y de repetidas conversaciones en este sentido cuando ella nos visitaba y manifestaba una "sana envidia" por nuestro contexto catalán, en aquel momento prolífico ya en resultados planteados en soportes alternativos, surgió la idea de hacer "algo" en Madrid. Inicialmente ese "algo" no tenía nada más pretencioso que mostrar que, a pesar del auge repentino y aparatoso del regreso a las prácticas pictóricas apoyadas en los críticos jóvenes y el comercio, existía otra vía posible y, que a pesar de que realmente no era fácil, tenía sus nombres y su diversidad de opciones ciertamente consolidada.

Este camino se movía ya por unos circuitos propios en Cataluña, (Espacio 10 de la Fundación Miró, Espai B5-125 del Departamento de Arte de la Universidad Autónoma, Metrònom, Sala 3 de Sabadell, etc.), avalado por el trabajo de un grupo de artistas que, a pesar del citado auge de la pintura, no renunciaron a sus personales opciones alternativas: instalaciones, body-art, vídeo. Se trataba de mostrar que esta opción era válida, ascendente y vigente, hasta el punto de que el primer título que se propuso para la muestra fue "Vigencia"; se trataba de decir que Cataluña tenía ya un trayecto y que desde aquí comprendíamos y apoyábamos a aquellos artistas que estaban en la misma opción. Siempre vi esta muestra como una especie de "echar una mano" a aquellos artistas que se sentían aislados.

- ¿Podría describirme en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

Desde el primer momento, asumí la redacción del proyecto y la responsabilidad de su desarrollo. En un momento más maduro, una vez perfilados los contenidos y asentado el grupo gestor, asumí más directamente no sólo el contacto con los artistas catalanes, que obviamente eran la mayoría de los participantes, sino también el capítulo documental y la dirección del catálogo. Durante casi dos años viajé muchas veces a Madrid.

- ¿Qué motivos determinaron su decisión de dejar de colaborar en la organización de la muestra?

Inicialmente Concha y yo creímos oportuno que otra persona formara parte del grupo gestor. Hablamos con Antoni Mercader, muy activo como organizador del Grup de Treball, y aceptó formar parte del grupo. Casi enseguida renunció y Concha sugirió el nombre de Nacho Criado, el otro artista "solitario" en Madrid. Expresé mis reservas al hecho de que dos artistas participantes en esta muestra fueran al mismo tiempo sus gestores, sin embargo dado que la muestra iba a celebrarse en Madrid y yo vivía en Barcelona, pareció conveniente que alguien ayudara a Concha; desafortunadamente en aquel momento ningún teórico de Madrid parecía idóneo o dispuesto para asumir el trabajo. Lentamente, al menos ésta era mi impresión, se produjo una especie de bloque compacto de Madrid y otro de Cataluña, básicamente yo, y mis compañeros, (los críticos con los que contaba para el catálogo y los artistas que iban a participar), y una distancia grande entre los dos: notaba falta de transparencia, decisiones que no se consultaban, criterios que nunca se habían previsto ni por supuesto valorado, y una actitud personal excesivamente crítica, radicalizada y cerrada, que me empujó a la dimisión cuando se extorsionaron decisiones, se vetaron personas que ya habían sido confirmadas desde el primer momento y, se negaron, (todavía no sé por qué), evidencias históricas acusadas de "nacionalistas" por el hecho de que la mayoría de artistas participantes así como la más amplia y documentada historia de las prácticas alternativas en

España correspondía a Cataluña. Llegaron a decirme que "había demasiados catalanes" y que este hecho "descompensaba" al resto de España. Detrás de esta aberración histórica y teniendo en cuenta que la muestra había surgido en mi casa con una clara voluntad de apoyo, (compartido por todos los participantes catalanes que conocían perfectamente la intención de la misma), creí ver un abierto deseo de ponerme dificultades personales agravado además por el hecho de que tanto mis desplazamientos como gasto en documentación realizados por mí y el trabajo, el concepto y el tiempo que invertí en ello nunca fueron, no ya reconocidos, sino ni tan siquiera compensados económicamente; las pocas facturas que presenté (básicamente billetes de avión) que presenté se perdieron para siempre.

- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

De hecho, no era necesaria una estricta selección de artistas: era bastante evidente quiénes debían estar, básicamente aquellos cuya práctica personal consolidada era de carácter alternativo en cuanto a los medios y en cuanto a los soportes. Artistas con amplia experiencia en el terreno de las instalaciones. En cuanto a las exclusiones, algunas lo fueron por imposibilidad del artista (caso de Miralda) y otra se produjo a última hora, cuando ya el proyecto había sido solicitado y aceptado desde el primer momento, (caso de Carles Pujol): sospecho que fue por motivos personales que nunca fueron justificados.

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿Qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

Mi impresión del resultado final de la muestra fue decepcionante: caótica, incongruente, desordenada y desinformada. Siempre había pensado que una

muestra de estas características, sin demasiados precedentes y sin un público habituado requería altas dosis de información y de pedagogía; hacía falta "explicar" correctamente para que se pudiera, si no aceptar este tipo de práctica artística, al menos "entender" y "comprobar" su existencia. Ya antes de abandonar el proyecto, y casi desde el primer momento, tuve una cierta idea de su montaje: tanto el catálogo, como sobre todo la exposición debían ser muy claros, evidenciar, explicar a la gente que este arte existía y era igualmente válido, que ahí estaban las trayectorias personales de los artistas para afirmarlo, que no había que tener miedo...

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

En cuanto a la coexistencia de la pintura y el arte conceptual, siempre en Cataluña, pienso que lo hacían con todas las dificultades que conlleva el trabajo artístico; aquellos que ya estaban situados lo llevaban bien, los otros, tanto escultores, pintores o gente alternativa, como podían. Los enfrentamientos más importantes se produjeron antes, aunque naturalmente estas cosas del arte no suelen salirse de su territorio, y se produjeron en parte debido a cuestiones ideológicas más que a temas de tendencia o estilo.

Terminada la dictadura, la progresiva expansión de centros nuevos vinculados a instituciones y a ayuntamientos, con presupuestos más independientes, favoreció la divulgación de todo tipo de prácticas; en ese sentido, pienso que aquellos que quisieron jugar la carta de la modernidad favorecieron la presencia de prácticas alternativas; hoy con la reducción de presupuestos y visto el panorama mental del país, esta carta a veces parece contraproducente.

- ¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en



el llamado neoconceptualismo?; ¿qué importancia le concede a esta exposición en la comprensión del periodo conceptual en el contexto de los ochenta?

Por mi alejamiento del desarrollo directo de la muestra desconozco la relación inmediata del contexto madrileño, así como la incidencia y el contraste o contrapeso en relación con la pintura. Diez años antes se había vivido en Cataluña una situación de clara confrontación entre la pintura y las prácticas alternativas pero ello no impidió nunca, ni aún después entrada la década de los ochenta y su recuperación del soporte tradicional, la continuidad de las opciones alternativas; solamente recuerdo una deserción: Ferrán García Sevilla.

Uno de los méritos de *Fuera de Formato* fue, a mi entender, la documentación del catálogo que requirió por primera vez una ordenación de datos importante en cantidad y diversidad. Desde este punto de vista, el trabajo fue útil y el catálogo sigue siendo una referencia obligada.

Más que de "neoconceptualismo", al menos por lo que respecta a Cataluña, creo que hay que hablar de validez y evolución de los puntos de partida (madurez) y de incorporación de nuevas generaciones, de manera que se ha producido una cierta normalización de las prácticas alternativas que, al lado de la evolución propia de las tradicionales, han visto en los tiempos en que las instituciones han tenido presupuesto, un apoyo moral y a veces suficiente desde el punto de vista económico.

No creo que exista academicismo de lo conceptual, sino una mayor ambición de los diferentes proyectos, ni tampoco una crisis, al menos en Cataluña, más bien, como ya he dicho, se ha llegado a una cierta normalización, que no se produce en la misma medida en lo que respecta al mercado y al coleccionismo. Al lado de esta situación, en gran parte estratégica, hay otra que es real: iniciativas personales impulsaron e impulsan la actividad contemporánea emergente que encontró cobijo en centros institucionales.

**Esta vitalidad y apuesta por el arte contemporáneo no tradicional, desde mi punto de vista, no se ha perdido, al contrario se ha consolidado y ampliado con artistas de nuevas generaciones; al mismo tiempo, pienso que ha madurado y encontrado vías de especialización definidas. No acabo de ver crisis sino trayecto, con sus altibajos naturales, así como tampoco veo "neoconceptualismo", sino otra generación, el nombre de la cual todavía no me preocupa.**

**- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación y el arte de acción actualmente en España?**

**Si los jóvenes artistas se inclinan a menudo por prácticas conceptuales se debe seguramente a diversas causas, entre ellas su conocimiento y la posibilidad de explorar sus posibilidades técnicas y expresivas, jugar con muchos y diferentes medios y recursos, no excluyo el posible agotamiento de la pintura y las dificultades materiales de la escultura; creo en la importancia a nivel sensible de la imagen, de lo interactivo y también creo en la seguridad y confianza que proporciona el hecho de la existencia de una generación estable y coherente que no ha renunciado y que avanza en profundidad y madurez.**

**- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?, y ahora, ¿existen características notables que identifiquen en particular el trabajo de corte conceptual en el artista catalán?**

**Lo conceptual o alternativo escapa, por ahora, y en términos generales, aquí y en todas partes, a los hechos locales o a connotaciones regionales. Las diferencias provienen del contexto: comprensión, soporte, lugares de exponer, etc.; los matices vienen del trayecto personal de cada artista.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?, ¿cuál es su opinión acerca de la inserción de la obra conceptual en el mercado del arte?

**Hay que esperar y tener paciencia: el mercado o coleccionismo de arte contemporáneo necesita información, no de los valores económicos o de inversión, sino de los valores sensibles o culturales, necesita también formarse una sensibilidad que no tiene, (gran parte del público tampoco), además de un ambiente favorable desde el ámbito de las decisiones político-económicas, dicho de otro modo: educación, información, ley de mecenazgo y patrimonio, sensibilidad política real respecto a la producción cultural son competencias del Estado; la iniciativa particular es particular y , en muchos casos, la única iniciativa que existe. Los recortes presupuestarios sobre cultura son sintomáticos del escaso valor que se da a la cultura.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**Si en el ámbito catalán primero, (por razones de clara sensibilidad contra el régimen franquista, no sólo en el orden social sino también cultural) los artistas conceptuales mostraron su oposición, así como otros artistas se enfrentaron al inmovilismo dominante; desaparecida esta causa aglutinante, se ha perdido algo de la radicalización inicial, pero se ha profundizado mucho en la propia práctica de manera que las propuestas cada vez matizan más, buscan mayor complejidad y tratan de diversificarse: pienso en las instalaciones multimedia, en los trabajos de imagen, en las *performances* y últimamente en las propuestas virtuales.**

- ¿Qué papel juega el espectador en la obra de arte conceptual?

Debemos en gran parte al conceptual el hecho de que el espectador sea algo así como la "otra parte de la pieza que completa la obra"; en este sentido la aportación del modo de proponer del conceptual es fundamental: agudiza el modo de percibir sensiblemente y personalmente más que de ver intelectualmente o formalmente.

- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

La responsabilidad sobre la cultura y el desarrollo del hombre contemporáneo es competencia del Estado y el nuestro todavía no es consciente de que se acaba el siglo y el milenio, de que pesan todavía los mucho años de inactividad y de falta de libertad de pensamiento y de expresión y, aunque en términos generales soy optimista (creo en la capacidad humana), queda mucho y urgente por hacer, por normalizar, entre otras cosas las ideas y, por supuesto, el concepto de arte que ha quedado casi exclusivamente fijado en la práctica pictórica figurativa.

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

En este sentido, la provocación que significó y pretende todavía el conceptual, el énfasis en conceptos como espacio y tiempo, el uso de la libertad expresiva y la evidencia de su posibilidad ilimitada, el recurso a medios diversos, la llamada a la percepción activa y multisensorial, a la participación del espectador, a la memoria, a la sensibilidad, a la capacidad de sorprender y provocar la reflexión individual y sensible, a situar al hombre en su tiempo contemporáneo... todas esas virtudes que observo en lo conceptual me parecen de un valor extraordinario.

-¿Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

En el inicio de *Fuera de Formato*, por mi parte, no se trató de "revisar" sino de demostrar lo que había en su dimensión contemporánea. En este sentido, se pidieron trabajos nuevos, inéditos, que se encargaron a los artistas. La documentación tenía que ser en la exposición muy importante y casi didáctica para mostrar trayectos no improvisados y opciones diversas tomadas y desarrolladas conscientemente, para decir que todo aquello no era fruto del azar, la moda o el espontaneísmo y que estaba abierto a su continuidad. Insisto en que se trataba de mostrar el presente real y en muchos casos emergente y no creo que se planteara nunca como movimiento unitario sino más bien como situación real avalada por los artistas y enfatizando la diversidad de prácticas, cuya coincidencia radicaba en el uso de medios y soportes diferenciados.

## Entrevista a Nacho Criado, Madrid, julio de 1994.

-¿Cómo surge la idea de realizar una exposición revisionista del arte conceptual en España?

Con *Fuera de Formato* se intentó mostrar una serie de opciones individuales. Gente de distintas generaciones con planteamientos coincidentes y expectativas bastante amplias trabajando *fuera de formato*, es decir, saliéndose del formato tradicional e individual de pintura, grabado, escultura, etc. Por esta razón se llamó la exposición *Fuera de Formato*. En ningún momento se intentó una adaptación del conceptual de los años setenta a los años ochenta. En la exposición estuvo gente muy joven o que durante los años setenta trabajó al margen del conceptual o simplemente con un planteamiento individual, no de grupo ni de estrategias extrañas.

De todas maneras, *Fuera de Formato* nació ya de una manera bastante viciada y surgieron problemas a causa de la selección de los participantes en la muestra. Pienso que se deberían haber realizado unos estudios más serios para saber qué gente estaba realmente activa y qué gente seguía aún anclada en los años setenta /.../. Si se quiere presentar el arte conceptual de los años setenta, hay que ceñirse a ese momento pero si lo que se quiere es representar el presente del conceptual, su apertura y cómo ha evolucionado en el tiempo, lo pasado puede aparecer en el catálogo como referencia y como documentación, pero nada más, sin mezclar las cosas.

-¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?



Era el año 1983 y estaba todo el tema de la *movida*, el tema de la pintura... por eso tampoco tuvo la exposición la proyección que quizá hubiera alcanzado en otro momento /.../. De todos modos sirvió para realizar un balance.

Ahora en los años noventa se retoman cosas de las décadas anteriores. Yo no creo en los *neos* neominimalismo, neoconceptualismo /.../. Si existe un interés por realizar una obra a partir de la abstracción, pues no es neoabstracción, es abstracción y punto. El neominimalismo se confunde, el neoconceptualismo no se sabe muy bien qué es... existe una inercia torpe aquí en España.

Para mí lo importante es saber cómo se va ordenando en el tiempo la obra de una persona /.../, a pesar de los *neos* y de lo que puedan decir los americanos, los alemanes...

En España el arte está muy fuera de rigor, por eso resulta complicado analizar una exposición como *Fuera de Formato*. En los años setenta había gente trabajando en historias próximas al conceptual, al *povera*, a la instalación y que ahora ni se sabe dónde está /.../. Se debería hacer una crítica dura ya que los críticos y los teóricos no se ocupan seriamente.

-¿A qué crees que se debe el aumento considerable de artistas jóvenes que se dedican a la instalación hoy día en España?

Hay mucha gente que está dentro de la instalación, por decirlo de alguna manera, a partir del estilo /.../, personas que siguen apareciendo con los estereotipos clásicos del conceptual. En una *performance* o en un festival de *performances* se pueden hacer muchas cosas, no solamente salir ahí, hacer un numerito de cuerpo y adiós muy buenas.

Dejando a un lado el conceptual lingüístico, las variedades que se han hecho dentro del mundo del arte conceptual en su vertiente plástica son muy reducidas. Existe una cantidad de variantes increíble pero la gente sólo maneja cuatro o cinco, la instalación, la *performance*, la propuesta, y poco más... Haces una instalación y eres conceptual /.../, y una instalación ¿qué es?, pues desparramar un número de cosas por el espacio. Colocas ocho sillas y dos televisores y ya eres conceptual. La gente no se plantea, por ejemplo, atar cuatro sillas y dos televisores y hacer una escultura en vez de una instalación.

No por hacer una instalación se es más moderno. Ese es el problema, parece que una instalación corresponde a un capítulo superior de la inteligencia mientras que los mismos elementos puestos contra la pared o colgados resultan un arte menor.

Se debería generar una idea y una vez generada buscarle la forma de comportarse, bien por medio de la instalación, de un cuadro o de una escultura... y con los materiales necesarios.

Yo he tenido discusiones en el comienzo de los años setenta por usar fotografías en vez de usar fotocopias. Puede ser cierto que la fotocopia tenga unos planteamientos ideológicos en sí misma y se inserte en un contexto mucho más aséptico, mucho más duro y crítico con la estética dominante, pero yo pienso que si para realizar una obra necesitas asfalto o patatas pues trabajas con asfalto o patatas... y si necesitas mármol lo mismo. Precisamente una de las conquistas del arte ha sido liberar los materiales y poder ajustar perfectamente idea y material. No se puede liberar unos materiales para dejar otros completamente aprisionados. Es absurdo hablar de material burgués, lo que en todo caso será burguesa es la idea. Si una buena idea te exige utilizar un lingote de oro, la podrás hacer o no, pero no tiene por qué ser una idea burguesa.

**Sin embargo todavía se siguen llegando a ciertas conclusiones erróneas. Faltan trabajos rigurosos, sentidos, más allá de aquello con lo que la gente se queda del conceptual, es decir obras frías sin ningún tipo de planteamiento estético y siempre por la vía de la razón.**

**-¿Qué opinas acerca de las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?**

**El conceptual como análisis puede ser interesante, pero no como reconversión del arte. No debemos convertir el arte en algo que no es, sería como convertir la literatura en cine, decir que ya el libro no existe, que solamente existen las imágenes. La literatura tendrá que evolucionar hacia una forma u otra desde su propio contenido, no desde un contenido ajeno. Con el arte sucede lo mismo, hay que comprender el valor que tiene un dibujo, el valor que tiene una frase y el valor que tiene un cuadro. No se trata de hacer un número de cosas sino de tener un planteamiento.**

**-¿Cómo ves en general la evolución del arte conceptual en nuestro país?**

**En España el conceptual se originó a través de la información que llegaba del exterior y muy condicionado por la situación política del momento.**

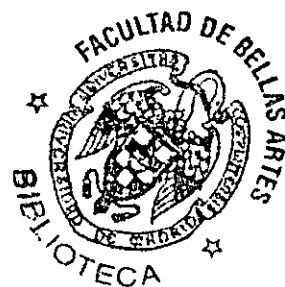
**Había confusiones, la gente llamaba conceptualismo a cosas que quizá estaban más relacionadas con el arte povera. Trabajar al margen del formato tradicional ya se consideraba conceptual. Todo lo que no se colgaba o no estaba encima de un pedestal era arte conceptual, tierra en el suelo, o una foto y unas letras /.../. Pasa lo de siempre, cuando se emite una idea al final aparece un aluvión de situaciones menores, situaciones degeneradas en las que nadie sabe muy bien qué está haciendo.**

A mediados de los años setenta comienza un periodo de reflexión. Surge una crisis ideológica que afecta muy directamente al movimiento conceptual sobre todo en Cataluña, pero también aquí en Madrid. Hubo gente que se quedó realmente anclada al planteamiento del arte /.../. No tenía mucho sentido, podía tener una cierta proyección en la España de Franco pero después ya no.

Respecto al momento actual las cosas están en una situación un tanto *naïf*. Si pides a la gente un argumento de su trabajo no te lo da /.../. En realidad no lo tiene. Son personas que siguen una moda y lo mismo que se van a comprar un poco de ropa están consumiendo e imitando un tipo de cultura. La complejidad de trabajar, de generar ideas y de analizarlas lleva bastante tiempo.

Existe un problema de la inteligencia asociada al conceptual, a las frases, a las instalaciones /.../. ¿Pintar es fácil o denigrante?, yo creo que no. Con la cantidad de posibilidades de expresión que existen /.../, poesía visual, *events*, etc., nadie se ocupa de ellas porque no están de moda...

A menudo las grandes conquistas de libertad en el arte no se aprovechan y sólo sirven para sacrificar otras cosas.



## **Entrevista a Esther Ferrer, París, marzo de 1996.**

-¿zaj ha sido considerado pionero del conceptual español, ¿está de acuerdo con esta etiqueta de relacionar las actividades de zaj con el movimiento Conceptual?

**Sí.**

-¿Puede zaj ser considerado un grupo, en el sentido estricto del término, o se trata más bien de una colaboración de personas con ideas comunes y autonomía creativa?, ¿existía algún tipo de interferencia entre el trabajo de vosotros tres?

**Completa autonomía - Nunca ha existido interferencia alguna en nuestro trabajo.**

- ¿zaj tiene nacionalidad?, ¿hasta que punto zaj se consideraba parte de un movimiento internacional?

**Hasta todos los puntos.**

- Maciunas propuso la anexión de zaj al grupo fluxus, ¿de qué manera podría haber afectado a vuestro trabajo esta fusión en caso de haberse realizado?, ¿cuáles fueron los motivos por los que esta unión no se realizó?

**zaj es zaj y fluxus es fluxus y así está muy bien. De todas formas ambos son grupos abiertos.**

- ¿Cuáles fueron los medios económicos con los que se contaba para la realización de vuestro trabajo en España?, ¿había algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades y cuáles eran los canales de difusión?

**No hubo nunca subvenciones ni ayudas. Personalmente nunca he recibido un céntimo ni ninguna institución oficial me ha comprado nunca nada.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte con el que se enfrentó zaj y las diferencias entre el sistema de mercado artístico español y el internacional?

**zaj no se enfrentó nunca al mercado del arte. Llevó siempre una vida marginal.**

- ¿Cuáles cree que fueron las razones por las que colaboradores de las primeras actividades de lo que ha sido llamado pre-zaj se retiraran, como por ejemplo Ramón Barce; zaj resultó, de alguna manera, una provocación para la sociedad española del momento?

**En aquella época hacía falta muy poco para provocar y al parecer zaj provocaba. Las razones personales de cada cual no las conozco.**

- ¿Existía un compromiso por parte de zaj con la situación política española de los setenta?

**Como persona y ciudadana evidentemente me sentía condicionada por la situación política española y actuaba en consecuencia. Los compromisos los aceptan las personas no las ideas.**



- En ocasiones, Juan Hidalgo ha dicho que el punto óptimo de la interpretación de una acción es la no-interpretación, ¿piensa que debe ser igual con respecto a la obra objetual?

**En arte para mí no hay deber alguno, felizmente, ni con respecto a la interpretación, ni con respecto a la no interpretación, ni, por supuesto, con respecto al objeto.**

-¿Cree que la creación tiene que estar fundamentada por una serie de normas establecidas por el propio artista?, ¿qué papel juega la improvisación en su trabajo?

**Sólo el artista puede definir sus propias normas. En principio yo no improviso más que cuando quiero, casi nunca.**

- ¿Qué tipo de unión se establece, si es que se establece, entre usted y el público asistente a sus *performances*?

**Ellos me miran y yo les miro, su presencia refleja la mía y viceversa.**

- Además de John Cage y Duchamp, ¿qué otros artistas, pensadores, músicos, etc., considera importantes en la evolución de su carrera?

**Todos, incluidos los malos.**

- ¿Cómo ha evolucionado su trayectoria artística en estos últimos años?, ¿se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día? ¿qué diferencias observa entre el arte conceptual en la España de los años setenta, ochenta y noventa?

**No tengo ni idea.**

- ¿Qué opina sobre las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

**Nada.**

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

**Quizás...**

- En 1983 la pintura era protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo *Fuera de Formato* no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora, que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**Supongo que sí, pero no lo sé.**

## **Entrevista a Pedro Garhel, Madrid, mayo de 1996.**

- ¿Podrías describirme en qué consistió tu participación en *Fuera de Formato*?

*Opción Cero* era un viaje mental. Un retroceso desde el presente, (justo en el instante en el que había cumplido treinta años), a lo más amplio y profundo de mi existencia, adentrándome en distintos aspectos, planos y niveles de lo que supone la vivencia personal.

Estaba centrado más en la vida que en el proceso creativo o en el proceso de trabajo, aunque evidentemente el proceso de trabajo está ya implícito en la vida de un individuo, sobre todo en mi caso. Me interesaba más analizar las claves de la existencia, las claves de la vida personal, los planos por donde había deambulado, las situaciones que me habían conformado. Se trataba por lo tanto de descender-ascender hasta el punto cero, hasta el instante más cercano al nacimiento.

En esta obra el planteamiento consistía en llevar a cabo todo el recorrido de una manera cerebral o mental a la vez que espiritual. Aunque el proceso sucedía en la mente, en esos instantes circunstanciales de mi vida se producían muchas cosas que hacían posible adentrarse en determinados aspectos que me interesaba desentrañar o descubrir o repasar.

Formalmente lo que hice fue crear una geografía o territorio donde eso pudiera suceder. Elegí la zona de tránsito, no sólo porque lo demás estuviera ocupado con las instalaciones, sino porque espacialmente lo que más me interesaba era trabajar en ese ámbito central donde confluyen e interactúan todos los espacios de la zona de la exposición.

Al tener referencias volcánicas, pues mi procedencia es de las Islas Canarias (Tenerife), hice traer un cargamento de lava volcánica para construir el

territorio donde tenían que suceder los hechos, y llevar a cabo, optimizándolo, el proceso mental o sutil en el que me iba a colocar.

La tierra de por sí ya tiene una enorme energía y está cargada de magnetismo. El hecho de haber desarrollado una parte muy importante de mi existencia en Tenerife es clave para entender el contenido de mi discurso. Analizando posteriormente mi proceso creativo me he dado cuenta de que guarda una estrecha relación con el hecho de haber nacido en esas coordenadas geográficas.

En la composición de la instalación hice una espiral de lava volcánica de tres vueltas, es decir, tres círculos hasta llegar al centro. El ancho era de un metro, por lo tanto esa espiral, por otra parte símbolo constante en los petroglifos canarios, llevaba la valoración de una década por cada círculo. Como ya dije anteriormente, en ese momento había cumplido treinta años y de ahí viene ese valor.

Sobre la lava volcánica coloqué el tronco de un árbol desenrollado en sus anillos suspendido en el aire. El tronco del árbol seleccionado de forma intuitiva se desenrolló en treinta metros. El árbol entero estaba allí.

Para introducirme en ese proceso mental me pareció importantísimo rodearme de la energía natural, ya que el ser humano vive de dos energías, una que procede de la tierra y otra que procede del cosmos.

La vida de un árbol empieza con una semilla y de ella nace un tallo y ese tallo empieza a crear círculos concéntricos que son las etapas que va teniendo en su proceso evolutivo. Yo tomé este proceso como referencia, pero a la inversa.

En realidad la vida de un árbol y la de un ser humano son similares, sólo que en un ser humano con el paso del tiempo queda la memoria, las huellas de todas sus experiencias grabadas en el cerebro.

Por ello también consideraba imprescindible estar encima de la tierra y de alguna manera que me transmitiera esa energía que yo necesitaba para introducirme en ese proceso mental.

Por otra parte el concepto *suspensión* era fundamental en todo este trabajo. Suspende el tiempo, suspende el presente, parar y hacer flotar todo lo que había sido la existencia personal de un individuo, en este caso la mía.

De alguna manera, en esos momentos estaba necesitando la realización de este trabajo como proceso íntimo. Tener un instante de análisis a través de los esquemas de vida, de los comportamientos llevados y de las actitudes que me habían dado forma como persona.

Esta espiral de madera colocada sobre mi cabeza. Toda la existencia suspendida a partir de ella, físicamente pasada y sutilmente en el aire, me servía como antena que transmitía la información necesaria para el viaje hacia el punto cero, es decir, *Opción Cero*. Reconozco que en aquel momento me costó muchísimo descender virtualmente.

Planteé la pieza con una duración total de treinta minutos. En el inicio de la *performance* me coloqué sobre una alfombra de un metro cuadrado de lava, que guardaba relación con el volumen físico de una persona. Al lado de esa alfombra había una vara métrica de madera, (la medida que utilizan los sastres), y un disco transparente en el que había grabado el título *Opción Cero 3 r.p.m.*, tres revoluciones por minuto. En ese disco se encontraban implícitos todos los datos concernientes a mi existencia, dicha información no estaba impresa de un modo físico sino sutil.

Me coloqué sobre mis propias huellas en la alfombra de cara a la espiral y me enfrenté a ella durante catorce minutos. Posteriormente comencé el viaje y en un minuto realicé todo el recorrido físico del territorio. Me situé en el centro de ambas espirales. En el suelo había un espejo y sobre él un diamante en bruto. Sobre ese diamante, y con la cabeza tapada por los treinta años de madera desenrollada a modo de antena, empecé a vivir el proceso de descenso al inicio de mi existencia durante un periodo de otros catorce minutos.

Finalizada esta situación comencé el recorrido de vuelta hasta el punto de partida para el que requería un minuto de tiempo. De nuevo sobre la alfombra, esta vez de espaldas a la espiral, saqué siete diamantes pulidos que llevaba en los bolsillos, los dejé caer al suelo, fuera de la alfombra, y pasé por encima de ellos, desprendiéndome y trascendiendo la implicación con las islas y dejando atrás toda la experiencia vivida hasta ese momento, iniciando una andadura muy importante, un cambio de vida, de trabajo y en general de actitud, cumpliendo de esta manera con el compromiso que me había propuesto al iniciar el trabajo.

Todo ello sucedía después de ese último minuto que completaba los treinta previstos para el desarrollo de la pieza.

El tiempo de existencia de la pieza quedaba marcado por dos relojes que llevaba en las muñecas, uno de entrada y otro de salida. Un tercer reloj, grande y colocado entre la alfombra y la espiral, marcaba el tiempo real a todos los presentes.

Como discurso estaba implícito desintegrar los valores o aspectos diversos que el tiempo conlleva. Una cosa es decir: *aquí y ahora*, marcado por un reloj y otra es la experiencia del *aquí y ahora*, resultado de un proceso mental perteneciente a cada individuo.



Realmente ir a la *Opción Cero* consistía en ir y volver del punto inicial de la existencia para de alguna manera dejar atrás el pasado y caminar hacia el futuro con una perspectiva diferente, una proyección espiritual distinta, dándole valor a los aspectos más sutiles de la vida. Este trabajo, *Opción Cero*, me ha servido muchísimo para encaminar mis pasos hasta hoy.

- ¿Qué papel jugaba la improvisación en este trabajo?

En este caso no quedaba hueco para la improvisación. Desde luego siempre hubiera podido caerme de forma involuntaria, ya que la lava volcánica sobre ese suelo producía desequilibrio, pero eso no hubiera afectado al verdadero sentido de la *performance*. Esta es una pieza hermética y cerrada, las claves sólo le pertenecen al *performer*. Los elementos estructurales de la obra quedan prefijados e inamovibles. El concepto *improvisar* únicamente se podía producir en el proceso mental. La conciencia y la visualización ofrecen una base de asentamiento de los niveles de percepción que se nutre del principio de aceptación de las imágenes que se van formando en el imaginario cerebral.

- Sí, pero quizá la improvisación no sólo dependía de ti, ¿qué hubiera pasado si alguien del público asistente se hubiese levantado y participado en tu obra de manera espontánea?

Normalmente en toda *performance* queda implícito en el planteamiento de la pieza la participación o no del espectador. La gente percibe esa provocación cuando existe...

En este trabajo no estaba preestablecido. Es más, mientras lo preparaba en ningún momento llegué a pensar en esta posibilidad. Era completamente diferente, se trataba de una pieza tan personal que no había opción para ningún espontáneo. De todas maneras, si algún espectador hubiera

entendido la propuesta y captado el mensaje y hubiese comenzado a recorrer la espiral conmigo, es decir, a hacer ese viaje hacia el pasado, hacia ese punto cero de la existencia, yo, en ningún caso se lo hubiera impedido. Incluso su presencia podría haber resultado para mí una experiencia muy enriquecedora.

- ¿Qué tipo de unión se establece, si es que se establece con el público asistente a tus *performances*?

Se establece. Por supuesto que se produce una confabulación, un sentirse implicado tremendamente en el discurso que planteamos, sobre todo cuando el proceso de tensión, conmoción, dulzura o desgaste, está sucediendo delante de sus narices. Siempre recuerdo una de las *performances* más íntimas y personales que tomamos la determinación de estrenarla en el Festival de Teatro de Valladolid en 1982, en la Plaza Porticada, en donde habían estado pasando todos los grupos de teatro montando el escenario con sus bambalinas y escenografía. Nosotros lo desnudamos todo, para luego desnudarnos simbólicamente (sacar fuera aspectos muy íntimos que normalmente no se muestran públicamente). El caso es que después de media hora de estar sentados inmóviles mientras se pasaban diapositivas de nuestra vida hasta llegar a la actualidad de aquel momento, empezamos a caminar y a vivir ese encuentro con el presente. Fue asombroso para nosotros darnos cuenta que esa inmensa cantidad de gente que había estado toda la tarde esperando para ver gratis la actuación de teatro, (ellos desconocían lo que era una *performance*), estaban vibrando al unísono con el proceso evolutivo de esa experiencia en la que nos habíamos situado. Lo que era evidente es que era entendida y existía una unión más allá de explicación alguna. Sin embargo, en otro aspecto, hecho de menos que una vez terminado cualquier trabajo, alguien que haya captado el sentido se comprometa y se acerque a comentar su experiencia, lo que ha

interpretado.... Ese hecho tan sencillo aún no nos ha sucedido, no es que sea fundamental pero de alguna manera creo que si sucediera estaría bien...

- Desde tu punto de vista como profesor, ¿has experimentado un incremento en el interés de los artistas jóvenes por el arte conceptual en estos últimos años?, ¿qué diferencias observas con el arte conceptual de las décadas anteriores?

Sí, me resulta absolutamente gratificante que los jóvenes se interesen cada vez más por este tipo de prácticas y no sólo los jóvenes artistas sino los sociólogos, los que estudian periodismo, los historiadores del arte y los filósofos, teóricos, profesionales de estética o pensadores. Ahí es donde creo que reside el verdadero incremento del interés, cuando todo fluye y confluye. Al menos es necesario.

En cuanto a la diferencia, es muy patente. Hasta el presente, al menos en España, había un desinterés absoluto por todas estas prácticas. España es eminentemente pictórica o quizá existe el miedo a hablar de lo que se desconoce. Creo que la crítica y teoría de las artes se ha ido a lo seguro, a lo consabido. Por supuesto carecemos de reflexiones teóricas, de pensamiento o filosóficas que hayan caminado en paralelo a estas corrientes y que hayan servido de base y sostén del quehacer creativo. Actualmente la gente está más informada, hay mucha más simultaneidad con lo que pasa en el mundo. Por otra parte creo que lógicamente se ha perdido ese afán reivindicativo por parte de estas prácticas de seguir situados en la extrañeza, en lo inusual, esa actitud de mantenerse siempre en la lucha preestablecida contra la incompreensión... Hoy en día todo eso está fuera de todo criterio conductista y manipulador, verdaderamente está fuera de contexto.

- ¿No piensas que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

**Hay algo muy importante que tenemos que asumir y siempre ha sido así, y es que algo que sucede en Australia está sucediendo a la vez en Estados Unidos y a su vez sucediendo en Japón o aquí en España... El hecho de que se difunda masivamente, pertenece sobre todo a este siglo y sólo depende del nivel de conocimiento, comunicación e información y del nivel de actualidad que esa cultura ofrezca a su entorno. De todas maneras, que no se sepa o que no se informe de lo que está ocurriendo en un país, obviamente no quiere decir que no esté sucediendo.**

**Por supuesto en nuestro país la información que se ofrece es muy parcial. El arte conceptual ha estado bastante descuidado. Como he dicho antes, faltan teóricos que apoyen con fundamento las prácticas. Teoría y práctica se deberían sostener mutuamente. Sin embargo también hoy sucede que a nivel personal la situación cambia sustancialmente y por añadidura, social o culturalmente. Se puede estar informado solamente con desearlo, cualquier mediateca pone a tu disposición toda la documentación internacional que precises. Y sin lugar a dudas a través del Cyberspacio puedes estar conectado con todas las redes de conocimiento que están esperando a que navegues por ellas, tomes la información que necesites y se ofrece, y puedas a su vez aportar tus conocimientos directos e incrementar los datos; todo ello es de fácil acceso, desde la intimidad del territorio particular, sin necesidad de que la información esté mediatizada por ningún medio de comunicación.**

**¿Crees que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?**

**No, al contrario. Me parece muy importante que cualquier planteamiento esté sustentado y engrandecido formalmente. Lo eminentemente estético si se queda en el diseño como concepto, carece de interés, pero sí que lo tiene si la formalización de las ideas deviene un mayor acercamiento a la creación y a lo poético de la misma haciendo que el espíritu del arte se sitúe donde debe**

estar. Pienso que es justamente el territorio de lo sutil lo que más se puede amplificar y desarrollar, conjugándolo con un buen saber hacer y mostrar, para sentir plenamente la obra de arte. Este es el gran privilegio que tenemos como vehículo de comprensión del mundo inmaterial de las ideas.

- Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensas que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

Rotundamente sí. Su puesta en escena y desarrollo fue admirable, aún más por el momento y el contexto en el que se realizó, por la necesidad imperante de hacer esa revisión, de ofrecer un mínimo respeto hacia la evidencia. Además en lo personal, el hecho de estar realizándola en el Centro Cultural de la Villa, tuvo una significación espacial específica, ya que mi primera *performance*, *Escultura Viva*, la había ejecutado en los jardines del Descubrimiento en la Plaza de Colón en 1977. Por tanto, era valioso para mí realizar *Opción Cero*, con ese planteamiento, seis años más tarde en la planta sótano del Centro, es decir, justo debajo del lugar donde había llevado a cabo mi primera *performance*. En paralelo yo también estaba requiriendo una revisión-reestructuración de mi pasado-presente para situarme hacia el futuro.

## **Entrevista a Albert Girós, Barcelona, diciembre de 1996.**

- ¿Podría describirme conceptual y formalmente en qué consistió su obra en *Fuera de Formato*?

La obra presentada en *Fuera de Formato* consistía en tres cubetas de hierro de 2 m de largo, dos de ellas llenas de agua y una llena de cristales de sal, y un proyector de diapositivas emitiendo luz.

El modelo de las cubetas se corresponde con la forma de luz que proyecta el proyector apoyado directamente sobre el suelo.

El orden de las unidades es el señalado en el croquis de la obra publicado en el catálogo de la exposición.

La obra presenta los materiales de un determinado paisaje (salinas de Ibiza) y permite recrear en el espectador sensaciones asociadas a dicho paisaje: el tacto y el olor de la sal, la realidad reflejada en el agua, etc. La luz está presentada como materia y a la vez evoca las posibles representaciones fotográficas de esos paisajes.

Literalmente: la luz presenta los materiales de un paisaje determinado que el espectador podrá componer conceptualmente y emocionalmente.

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

En los últimos años he ido abandonando el tratamiento de los materiales en favor de las imágenes. Así, en el 89 presenté una exposición en la Sala



Moncada de La Caixa en la cual coexiste la fotografía con el empleo de los materiales sintéticos (piel sintética, plástico, cuero...). Posteriormente, paso a trabajar con foto-imagen y vídeo volviendo a tratar el tema de la luz (de estas experiencias presento algunas piezas en el Festival de Video del Paisos Catalans y en Infart CIEJ-La Caixa).

Posteriormente, entro a trabajar con imagen de síntesis e imagen digital -en el 91 presento Espai PIX MIX en el CIEJ de La Caixa y fundo con otros colegas la sociedad On The AIR S.L. dedicada a la imagen digital desde el 92 hasta hoy-.

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

Con respecto a *Fuera de Formato* pienso que en su momento significó un relativo balance de las prácticas conceptuales en España en cuanto que presenta una recopilación de información en forma de cronología de las mismas bastante completa. La muestra en sí la calificará más de testimonial que de antológica. Un aspecto importante de la muestra es que pretendía revelar una *segunda generación* de artistas posterior a la de los inicios que presentaba una obra consistente aún frente a la revalorización de la pintura en dicha década.

El periodo de organización de la muestra fue bastante ordenado y estimulante; a partir de la inauguración de la exposición hubo desorganización y desamparo.

A pesar de que se quiere presentar como la muestra de algo vivo creo que hay una cierta conciencia de *algo pasado* en los críticos, los galeristas- que

hasta entonces habían visto el arte conceptual como algo anticomercial y alternativo para llenar huecos- y hasta en los propios artistas, ya que algunos estaban girando los ojos hacia otro tipo de prácticas más en relación con pintura o escultura o un arte más comercial.

Después de esta muestra se produjo un tremendo silencio social respecto a las prácticas conceptuales en arte en todo el país.

- ¿Qué criterio se estableció en la selección de los participantes de la muestra?

La selección de la muestra creo que se quiso presentar en tres bloques:

1. - Artistas iniciadores del movimiento o artistas con una carrera más densa y amplia en este tipo de prácticas.
2. - Artistas conceptuales emergentes o artistas que habían desarrollado un arte conceptual de forma más oculta al margen de los circuitos de exhibición.
3. - Artistas que solamente son presentados en la cronología de la muestra por algunas realizaciones puntuales relacionadas con el arte conceptual.

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

En los ochenta, pintura y arte conceptual coexisten de una manera orgánica.

Actúan las opciones personales de los artistas en cuanto que algunos apuestan por desarrollar su obra mezclando la actividad conceptual con la pintura, otros abandonan el arte conceptual por la pintura, otros buscan

nuevas vías para su arte y otros siguen desarrollando su trabajo al margen de lo que sucede con las modas o integrándolas.

- *Fuera de Formato* surge en un momento en el que la pintura era la protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

*Fuera de Formato* no tuvo la trascendencia esperada pero no porque en su momento la pintura fuese la protagonista sino porque en ese momento se vive una transformación del arte hacia posturas de no compromiso, posturas más individuales -mientras que el conceptual tenía un cariz social importante- y a posturas más hedonistas que de revolución. La crisis a todos los niveles del contexto creado por estas nuevas posturas hace que pasados los años se haya de retomar la progresión natural histórica del arte en el punto en el que los estilos *empezaron a copiarse a sí mismos*.

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?, ¿qué diferencias observa con el arte conceptual de las décadas anteriores?

A principios de los ochenta algunos artistas definíamos la instalación como una forma evolucionada de la escultura y por tanto en su línea y por tanto un oficio, el mismo oficio, pongamos por caso, que el de escultor de la piedra. Por esa vía la instalación puede llevar un academicismo, como puede llevar un academicismo cualquier práctica que se generaliza, se enseña, se aprende, tiene una tradición y con la cual se especula porque ya no requiere un compromiso por parte del espectador.

Por otra parte el conceptual de las décadas anteriores investiga el propio lenguaje en gran medida, mientras que actualmente determinados estilos de arte conceptual son utilizados como un lenguaje para contar algo, expresar algo o presentar algo.

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

Creo que actualmente el planteamiento (comprometido) ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra, en una sociedad *formal* que está orgullosa de seguir sofisticando el expresarse y realizarse a través de las *formas*.

- ¿No cree que, por lo general, la información artística que se da a través de los medios de comunicación es muy parcial?

La información que se da a través de los medios es muy parcial, muy subjetiva, muy incompetente pero muy tendenciosa, conveniente y necesaria.

- ¿Qué papel representan para usted el arte, la obra de arte, el crítico de arte, el mercado y el artista en la sociedad?

En la sociedad yo creo que el arte debe ser conocimiento y libertad; la obra de arte debe ser portadora de conocimiento, libertad y vida; el crítico de arte es un parásito necesario al artista y a la comunidad; el mercado debería definir el valor de la creatividad en dinero -habría de crear la necesidad de arte, acabando con la gratuidad del arte acabaría con la *superfluidad* del arte-; por ultimo, el artista ha de ser libre, poseer el conocimiento y actuar con el corazón.

- ¿Qué opina de la inserción de la obra conceptual en el museo?

**La obra conceptual puede insertarse en el museo si los conservadores y los técnicos son competentes y actúan con libertad y conocimiento y no pasa nada que no tenga que pasar. Aunque hay obras conceptuales que no pueden insertarse en un museo- pienso en algunas obras de Land Art o en la escultura social de Beuys- pero entonces al museo siempre le cabe insertarse en dichas obras conceptuales.**

- ¿Qué papel juega el espectador en la obra?

**El espectador puede jugar muchos papeles según las obras, pero en general en el arte conceptual el espectador juega un papel activo, comprometido y en muchos casos de co-autor; la obra conceptual tiene un importante aspecto social.**

- Para finalizar, ¿cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte?

**Las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte han pasado por revelar los posibles lenguajes del arte para así matar el mito del arte. Acercar el oficio del artista al de vivir; percibir el arte en la vida.**

## Entrevista a Concha Jerez, Madrid, diciembre de 1995.

- ¿Cómo ha evolucionado tu trayectoria artística en estos últimos años?

Si hablamos de una metodología de trabajo, pienso que ésta sigue siendo la misma, es decir, parto de una idea desde la cual realizo un planteamiento y después elijo los materiales o los elementos que puedan enlazar el discurso. Esta manera de crear no ha variado, lo que sí han cambiado con el tiempo son los temas y los materiales. Si nos fijamos en ellos sí podríamos hablar de una evolución en mi trayectoria.

Desde mis comienzos hasta el año 1983 existe la utilización y transformación solamente del espacio, como en el caso de los *Escritos Ilegibles*, colgados en papeles translúcidos que modelaban el espacio. A partir del año 1983 empiezo a utilizar algunos objetos. Posteriormente, desde el año 1984, introduje la *performance* como forma de acabar la instalación. Incluso centrándonos solamente en mis propias instalaciones se podría hablar de evolución. Si bien en un principio se realizaban solamente en un espacio, a partir del año 1986 existe la utilización de todo un edificio con distintos espacios para una sola instalación.

- ¿Este método de trabajo se ha visto modificado de alguna manera en los proyectos realizados en colaboración con José Iges?

No, con José Iges la manera de trabajar es la misma pero él está más interesado en trabajar la microforma y yo más en el planteamiento general. Sin embargo partimos de las mismas ideas y llegamos a conclusiones comunes.



En mi evolución creativa desde la colaboración con José Iges hay que resaltar el trabajo con espacios sonoros y visuales, la interacción de distintos espacios de forma simultánea como el espacio físico y el espacio radio. Esto ha sido y sigue siendo muy importante. Por otra parte también existe una evolución desde el momento en que empecé a utilizar vídeo desde 1984 aunque yo no llamo videoinstalaciones a mis obras. Me interesa trabajar con el vídeo como una herramienta más, una herramienta inmaterial que nos ofrece una unión en tiempo presente con ese espacio visto a través de la cámara. Otro punto a destacar es mi interés por la sociología del material, trabajar con elementos como la sal, el pimentón, la cal, el vidrio, el reflejo del espejo. Todos ellos tienen un contenido en sí mismos, no sólo es importante el aspecto estético de los materiales.

- ¿Te incluirías dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

Sí, aunque evidentemente yo desarrollo mi trabajo por unas vías no estrictamente ligadas al lenguaje. Parto de un concepto y lo desarrollo. En ese punto soy conceptual, lo que pasa es que mi desarrollo es muy extenso en la formulación.

José Iges y yo hemos trabajado el espacio radio y el espacio físico en algunas de nuestras obras sonoras, como en *Laberinto de lenguajes*, que es una obra en proceso que se ha realizado en muchos sitios. Son obras absolutamente conceptuales porque parten del concepto. El concepto de la obra es lo que suena en ella. Trabajamos solamente el lenguaje, pero de formas diferentes. Son, como ya he dicho, obras absolutamente tautológicas, pero no creo que éstas sean más conceptuales que otras mías.

- ¿Qué opinas del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observas con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contabas con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?

**A nosotros no nos ha afectado en nada el mercado. Quizá ha habido una ampliación de los presupuestos en las organizaciones expositivas. Antes el dinero servía solamente para subvencionar los materiales y el transporte de obra.**

**Hay algunos museos que empiezan a comprar algo, porque lo normal es hacer un intercambio o dar una pieza a cambio de la exposición. En realidad nosotros no notamos la crisis, siempre hemos estado en crisis. Lo que está claro es que después cada uno hace su trabajo en función de los medios económicos de que dispone...**

**Sin embargo en cuanto al mercado, creo que el arte joven ha disfrutado de un apoyo que nosotros no hemos tenido y de unas condiciones muy diferentes a las nuestras.**

- ¿A qué crees que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación hoy día en España?

**A finales de los años ochenta y principios de los años noventa, con toda la actividad del Instituto de la Juventud, Felix Guisasola recurrió a teóricos y artistas para que diéramos Talleres. Con estos Talleres lógicamente se empezaron a propiciar otros apartados en los planteamientos de la Muestra de Arte Joven que se realizaba cada año. Se estableció toda una política de base creando la infraestructura con la información y el entrenamiento en los propios Talleres. Se iniciaba a los jóvenes en la utilización de nuevos materiales, en la instalación... al mismo tiempo que se planteaba en la Muestra un apartado para este tipo de prácticas. Por otra parte, los**

premiados viajaban por museos de Europa con lo que se ponían en contacto con la actualidad artística y como consecuencia se produjo un mimetismo.

Nuestros comienzos fueron muy diferentes, yo empecé con el arte conceptual de una manera intuitiva, por una evolución personal. Lo que se propició a través del Instituto de la Juventud fue una moda por la instalación. El jaque mate lo dieron las Dokumentas de 1987 y 1992. Pero a mí me parece que la mayoría de las instalaciones eran objetos dignificados bien colocados en el espacio. Aparte de eso hay mucha ignorancia y en bastantes casos se realizan trabajos miméticos a partir de la información que se recibe. También influye la crítica, faltan teóricos profundos que reflexionen sobre el artista y que trabajen con él.

- ¿No crees que hay cierta confusión a la hora de agrupar este tipo de prácticas artísticas al margen del soporte convencional?

Sí, desde que se ha originado esa moda por la instalación prefiero usar las palabras *obra in situ* o la de *intervención* para evitar confusiones... aunque para mí la instalación es el trabajo con una serie de elementos a partir de un espacio que funciona como el soporte irrenunciable de la obra.

- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?

En Cataluña siempre se ha notado la presencia de la burguesía en el arte. Existió un fuerte apoyo por parte de distintas galerías que se abrieron y que se centraron durante un tiempo en arte conceptual, por ejemplo la galería Aquitania, Espai 3 de Sabadell, Metrònom y otras. Había mucha ayuda económica. Incluso invitaban a artistas conceptuales a fiestas en donde se les daba la oportunidad de mostrar su trabajo. Hubo mucha gente en el plano de la acción. El conceptual se convirtió casi en una moda, hasta que algún

**crítico le dio el réquiem, entonces se produjo una diáspora y continuó exclusivamente la gente que tenía interés.**

**- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?**

**Perfectamente, aunque nos molestaba que se limitaran a decir que lo único que existía era pintura. En realidad la belicosidad tenía lugar desde la pintura, como autodefensa. Pero no siempre desde los pintores, de hecho Carlos Alcolea y Santiago Serrano realizaron una exposición en la Galería Propac junto con Nacho Criado en la que se evidenciaba una coexistencia...**

**- ¿Pero por parte de posturas más radicales como la del Grup de Treball sí que existía una intención de invalidar la pintura?**

**Era el momento del conceptualismo puro y centrado primordialmente en el Grup de Treball. La coexistencia se dio, aunque quizá en Cataluña hubo más problemas a causa de los pintores caciques que intentaban anular a los artistas de las generaciones posteriores. Como he dicho antes, la belicosidad siempre era desde la pintura hacia lo que no era pintura. Sólo en momentos de gran radicalidad, como ha ocurrido también al principio de las Vanguardias, se intenta presentar verdades absolutas y anular lo anterior pero yo pienso que nuestra generación no se ha creído nunca las verdades absolutas. Por ejemplo, cuando se habla de la muerte de las Vanguardias hay que interpretarlo como la muerte de esos radicalismos, pero no el radicalismo en la obra sino en las formulaciones. Yo creo en las verdades parciales, más enfocadas a los individuos y a sus obras.**

**- ¿Existía un compromiso marcado con la situación política española de los setenta?**

En aquel momento el arte conceptual se planteaba casi como una acción política. Yo también me encontraba en una situación marcada por mi formación en Ciencias Políticas a principios de los sesenta y haber vivido en París en los momentos del franquismo... de hecho mis primeras obras conceptuales eran los *Escritos Ilegibles*, claramente comprometidos. Sin embargo, el desarrollo intelectual de esa acción política me resultaba pobre. Yo me considero dentro de una segunda generación del conceptual, porque a pesar de que mis primeras obras son de 1974 y mi primera instalación de 1976, mi evolución se desarrolló por otros caminos más cercanos a la narrativa, aunque con el tiempo mi obra no se distancia tanto de la de los artistas de su origen.

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensas que se realizó en el momento adecuado siendo la pintura protagonista del panorama artístico?, ¿crees que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

Pienso que el momento en el que se realizó *Fuera de Formato* fue muy adecuado, pero efectivamente no se le dio gran publicidad a causa del protagonismo de la pintura... A pesar de ello la considero de gran importancia por ser una exposición referencial. Vino mucha gente a verla, incluso galeristas extranjeros ya que la hicimos coincidir con la segunda edición de ARCO.

- ¿Cuáles crees que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

Para mí desde luego existe una contribución innegable del conceptual a la historia del arte. Son pasos irreversibles, un artista no debería crear ignorando la historia.

## **Entrevista a José Ramón Morquillas, Madrid, febrero de 1997.**

- ¿Podría describirme formal y conceptualmente en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

Dentro de la incapacidad (no de situar), sino de situar las posibles definiciones o aproximaciones del espectador, mi intervención consistió en poner unos palitos con alambre, tela y algo de pintura, que luego fui incapaz de sintetizar en su futuro uso personal, precisamente por esa "falta de apreciación del espectador". Demasiado simbólica; incluso algo mística. Quiero decir que fue una aventura; yo no participé, sólo la pieza.

Sé que todo es demasiado cínico, pero esa es la plataforma verbal, (¿icónica?), actual del arte. Posiblemente antes era otra cosa.

- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

Concha Jerez y Nacho Criado fueron, creo, los encargados de seleccionar. Ellos deben contestar esta pregunta.

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

Una cierta idea de "movilidad" enfrentada a otra de "inmovilidad". Ambas se resuelven en la práctica, (¿la vida?). Las conclusiones, cualquier posible conclusión, incluso hasta las más irresponsables deben ser empíricas, o sea, verificarse en la realidad. El arte, (todo arte), debe (excluyendo cualquier



**militarismo) ser social. La única realidad no es el arte; el arte es una relación. La sociedad que cambia es la única verdad que permanece siempre igual (Toni Negri).**

- ¿Qué papel juega el espectador en su obra?, ¿cómo calificaría su respuesta?

**El espectador es relativamente fundamental; incorpora la posibilidad incierta de una nueva hipótesis de trabajo. El eclipsamiento (la muerte del espectador) coincide con la pretensión de tesis. El espectador debe suicidarse como clase para transformarse en actos.**

- ¿Cómo definiría *arte, obra de arte, crítico de arte y artista*?

**Puedo aceptar todas las definiciones provenientes de personas más o menos lógicas que usan cualquier vicio o virtud, (dudas, copas, afecto, odio...). Quedan excluidas las definiciones del diccionario.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

**No interesa mi apreciación. Quizá sea posible dar definiciones desde otros espacios (economía, sociología...). Mis apreciaciones, mi movilidad son excéntricas al concepto de mercado. Las ventas sólo explican el viaje de las monedas; son indudablemente interesantes pero apenas son restos arqueológicos de una "democracia" no compartida.**

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

**Sí.**

**No.**

**Y yo que sé.**

**Y una mierda.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**No.**

**No hay razones que permitan plantear así la pregunta.**

**Creo que el sistema ha generado direcciones "ideológicas", (por supuesto que aún existe -quizás siempre- ideología), superpuestas a la/las actitudes. Son bigotillos negros superficialmente escasos, superpuestos. El arte, la cultura, además de ser una mierda puede ser "definido" como una mierda.**

- ¿Cuál es su opinión acerca de la inserción de la obra conceptual en el mercado del arte?

**Supongo, (quizás sé), que no es muy diferente a los *Rolls Royce*, los *Fiat 1*, los *Donuts* o el caviar. Coyuntural y soportando el peso de educaciones individuales, indudablemente asociadas a las tarjetas que habitan en los bolsillos. Pero esto ya es una tradición exenta de conflictos y debate. El paquete de *Ducados* cuesta 200 intrascendentes pesetas.**

- ¿De qué manera ha evolucionado la función del artista conceptual en la sociedad desde la década de los setenta?

**Me responsabilizo de la mía (evolución) y hacia mí mismo (únicamente).**

**Es más interesante para cualquier artista analizar la evolución de la sociedad; pero indudablemente es más complejo y difícil. Quizás tampoco sea relevante y además debería ser automático. El artista, hasta los más irresponsables, no es que "no puedan" sino que como casi todo el mundo "no deberían" escaparse.**

**- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?**

**¿Como Dios y el diablo?, ¿como dos dioses?, ¿como dos diablos?, ¿como las parejas de enamorados?, no me interesa.**

**- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?**

**Siempre ha existido un academicismo del conceptual. No noto (conozco) ese interés. En la zona en la que vivo no existe interés en analizar ni en debatir la Historia; se hace o se construye a medida; por escasos créditos. La Historia sólo es la historia de la Historia.**

**- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?**

**La información "artística" se redefine como artística en departamentos "autodenominados artísticos". Los medios de comunicación se alejan de su papel y se acercan a su máquina. Lo nombrado como "información artística" suele corresponder a "información política".**

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?.

**Una mayor reflexión sobre las relaciones bidireccionales con el poder, (cualquier apariencia de poder, incluso la generada por la propia línea de análisis del conceptual). Ojalá.**

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

**Estas ocasiones son cojonudas. Permiten ver a los amigos y tomar unas copas.**

- ¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**Desconozco estos aspectos; no he seguido con un interés mantenido estas cuestiones; he preferido otros intereses (incluidos los vitales, "incluso" los geográficos).**

- Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

**Posiblemente sistematizaría algunas prácticas dispersas en el tiempo y en la geografía; queda un catálogo.**

## **Entrevista a Pere Noguera, La Bisbal, noviembre de 1996.**

- ¿Podría describirme formal y conceptualmente en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

### ***SOL/SUELO***

- 1. - Instalación. Adecuación al espacio (fragmentos).**
- 2. - Acción. Movimiento y cambio (Incorporación nuevo elemento: agua).**
- 3. - Instalación - exposición (Resultado).**

- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

**No lo sé.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Hay cambios.**

**No hay cambios fundamentales.**

- ¿Qué papel juega el espectador en su obra?

**Es un motivo.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

**No lo conozco suficientemente.**

**Hay más mercado, hay más artistas, hay más...**

**No.**

**Tampoco.**

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

**Estoy en las listas.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**Es otro momento.**

- ¿Cuál es su opinión acerca de la inserción de la obra conceptual en el mercado del arte?

**Me parece normal.**

- ¿De qué manera ha evolucionado la función del artista conceptual en la sociedad desde la década de los setenta?

**La función del artista es particular.**

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

**Coexistían.**

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?

**Información y lenguaje.**

**No, más bien de decadencia / cadencia / o continuación.**

- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

**Normalmente partidista.**

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?.

**Método, desarrollo y lenguaje.**

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿Qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

**Bastante bien. Hubo ausencias.**

- ¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor



importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**Se podría decir.**

- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?, y ahora, ¿existen características notables que identifiquen en particular el trabajo de corte conceptual en el artista catalán?

**Conozco insuficientemente el movimiento de Madrid.**

**De lugar.**

- Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

**Creo que fue una buena tentativa.**

**Oportuno / incompleto / positivo.**

## **Entrevista a Angels Ribé, Barcelona, noviembre de 1995.**

- ¿Podría describirme, conceptual y formalmente, su instalación en *Fuera de Formato*?

**Constaba de cuatro piezas escultóricas. Los materiales empleados fueron: hierro, latón, plomo, neón, esmalte y purpurina plateada. Cada una de ellas representaba un elemento natural: sol, camino, lago, nube.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Sin cambios fundamentales, sólo los lógicos para desarrollar una evolución.**

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

**Sí.**

**No le concedo ninguna importancia en particular.**

- ¿Qué criterio se estableció en la selección de los participantes de la muestra?

**No lo sé.**

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

?

- *Fuera de Formato* surge en un momento en el que la pintura era protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo no tuvo la trascendencia esperada y, sin embargo, ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado *neconceptualismo*?

**Quizás.**

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable del interés de los artistas jóvenes por la instalación hoy en día en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?, ¿qué diferencias observa con el arte conceptual de las décadas anteriores?

**Quizás lo enseñen en la facultad.**

**Sí.**

**Se reinterpreta.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**Depende de los artistas. Igual ahora que antes.**

- ¿No cree que, por lo general, la información artística que se da a través de los medios de comunicación es muy parcial?

**Sí**

- ¿Qué papel representa, para usted, en la sociedad, el *arte*, la *obra de arte*, el *crítico de arte*, el *mercado* y el *artista*?

**Un mercado farsa.**

- ¿Qué opina de la inserción de la obra conceptual en el museo?

**Correcto. ¿Por qué no?.**

- ¿Qué papel juega el espectador en la obra?

**El mismo que delante de la pintura, escultura, etc.**

- Para finalizar, ¿cuáles cree que han sido las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte?.

**Un volver a la esencia del arte.**

## Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina, Madrid, enero de 1996.

- ¿*Fuera de Formato* surge en un momento en el que la pintura era la protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

Pienso que la exposición tuvo una orientación muy definida. Era, como indica su título, *fuera de formato*. Realmente el nombre resultó muy expresivo.

Con respecto a su repercusión, es cierto que en su momento no tuvo mucha, pero el catálogo actualmente continúa siendo muy paradigmático... Por otra parte la muestra contó con una gran afluencia de visitantes, aunque el público que asistía no era por lo general un público habitual de exposiciones sino grandes masas de jubilados o *domingueros* que paseaban por la plaza y se acercaban a *Fuera de Formato* movidos por la curiosidad... esto, en mi opinión, enriqueció la experiencia.

De todas maneras yo no estoy relacionado íntimamente, tal vez ni siquiera superficialmente, con el llamado *mundillo del arte*. Soy consciente y no reniego de ello porque más que un problema me resulta una tranquilidad. Así que la verdad es que en el plano cultural no sé la repercusión que tuvo *Fuera de Formato*, sólo puedo hablar de la trascendencia que tuvo para mí y te puedo decir que considero esta exposición de gran importancia ya que desde los Encuentros de Pamplona no se había vuelto a hacer nada parecido.

¿Podrías describirme en qué consistió tu participación en *Fuera de Formato*?

Yo tengo la teoría de que el arte siempre se puede contar... así que te voy a explicar en qué consistió mi trabajo de una manera muy sencilla.

Realicé una acción que se tituló *Coloquio-conferencia*. Instalé sillas, un estrado y me subí en él. Invité a los presentes a comentar cualquier cosa que tuvieran necesidad de exponer públicamente y de esta manera quedó abierto el coloquio. Pasado un largo silencio, se manifestaron las primeras opiniones o preguntas... al principio tímidamente y después de una manera desbocada.

Una vez que consideré que había pasado un tiempo razonable, di por terminado el coloquio y comencé una conferencia sobre uno de los temas aparecidos en la primera parte de la acción. Es decir invertí el proceso usual de conferencia-coloquio. El resultado fue muy vivo, animado, en fin, muy rico.

Por otra parte organicé unas votaciones. Coloqué cuatro urnas y unas papeletas de colores con diferentes textos que invitaban al público a escribir sobre los papeles y posteriormente introducirlos en las urnas.

En tres de las urnas puse delante de cada una un montón de papeletas con tres modelos diferentes de texto y en la cuarta puse otro montón de papeles de cuatro colores, sin texto, con la intención de que la gente tomara uno y lo introdujera en la urna. Claro que no siempre era así, había personas que cogían más de uno...

Conservo algunas de las papeletas escritas que en su momento seleccioné de entre los centenares que había. Una gran multitud de personas formaba cola delante de las urnas como si de una auténtica votación se tratara... fue una experiencia altamente positiva.

- ¿Cómo era vuestra coexistencia con los pintores en la década de los años ochenta?

Claramente había una preponderancia de la pintura, pero no existía una beligerancia por parte de aquellos que continuábamos haciendo nuestro trabajo por convencimiento.

¿No crees que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es muy parcial?

No hay inquietud por parte de la crítica por difundir este tipo de prácticas artísticas. Al público no se lo ponen fácil pero tampoco creo que sea necesario. Si bien es verdad que la información es muy parcial, sobre todo desde un medio tan masivo como es la televisión, también lo es que el arte no es una actividad cómoda y que requiere un esfuerzo por parte de artistas, críticos, promotores y también por parte del público, por supuesto.

- ¿Cuáles crees que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

Todo el arte es conceptual. Yo siempre digo que *Las Meninas* es el más conceptual de los cuadros... Sin embargo, admitiendo el término para referirnos al arte que se preocupa de la difusión del concepto por encima del objeto, el conceptual o arte de concepto tiene una significación enorme. Es fundamental en la historia del arte. Es el único movimiento que responde a lo que en teoría sería una época final de siglo sana.

Yo hace tiempo que renuncié a realizar objetos. En mi obra si utilizo objetos, como pueden ser los pequeños papeles de los que hablábamos antes, ocupan un lugar completamente secundario.



- ¿A qué crees que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación hoy día en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?

Hace mucho tiempo que existe un academicismo. En realidad, no hay género que no esté abocado al academicismo cuando se manosea. Una instalación al fin y al cabo es lo que se hacía ya hace treinta años y llamábamos ambiente... Es exactamente igual, sólo que la limpieza, pureza y espontaneidad de antes se ha convertido en algo rebuscado y simbolista. Es innegable el bajón de generación de ideas que se ha producido en las últimas décadas en donde los artistas reciclan más que aportan. Se anquilosan los medios expresivos. Desde los setenta no ha habido ni un ápice de espíritu renovador.

El conceptual, digamos que ha sido asociado a ciertos formulismos, ha creado escuela, se ha anquilosado y ha llegado a manierismos como el postconceptual o el neoconceptual, etc.

Para mí es muy importante no repetir, como principio. No reincidir en modismos y con más razón si eres tú mismo quien ya los ha utilizado. Siempre y cuando se tenga algo que decir, evidentemente.

- ¿De qué manera ha evolucionado tu trayectoria artística en estos últimos años?

Como he dicho antes, me ocupo mucho de no repetir trabajos y de no volver sobre materias sobre las que ya he trabajado. Sin embargo pienso que toda evolución se apoya en lo precedente. Es decir, el espíritu central de la obra se mantiene. Hay una línea que no siempre se manifiesta en la temática pero sí en el sentido de la obra. Cambio mucho, afortunadamente, pero sigo estando en el lugar inconformista, en el buen sentido de la palabra, de siempre. Tengo la pretensión de no caer en la estabilidad a la que el artista

está tan expuesto. Huyó de establecerme en cualquier formalización que se generalice, incluso sin sentir aversión hacia ellas, sino por el simple hecho de que se ha generalizado. Es una postura que no implica en modo alguno ningún tipo de elitismo, sólo que no me produce placer trabajar sobre lo que están trabajando cien personas más, prefiero ir a salto de mata, siempre buscando... aunque sin pretensiones de agotar nada, de otro modo sería pueril...

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensas que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valorarías su desarrollo y qué importancia le concedes en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

Mi valoración es positiva, ya no sólo desde el punto de vista del trabajo que realicé, que considero muy gratificante, sino como espectador de lo que allí sucedió. Recuerdo que la sensación general fue muy alentadora.

Tuvo gran significación, sobre todo para la gente joven que no había vivido la década anterior y no había tenido la oportunidad de acercarse a este tipo de prácticas artísticas. Por una parte sirvió de testimonio de lo que se había hecho y por otra parte de lo que se continuaba haciendo.

Participaron artistas muy conocidos, con la agravante de que una gran parte de ellos ya no hacía lo mismo que en los años setenta. Sin embargo, también se contó con la presencia de artistas que, sin haber estado en los setenta, en ese momento trabajaban con soportes alternativos... La perspectiva indudablemente era más corta que ahora que han pasado trece años, de todas maneras la idea fue muy saludable y creo que hubo gente que captó bien el sentido de la muestra.

## BIBLIOGRAFIA <sup>266</sup>

A.A. V.V.: *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, Sevilla, Sibila-arte, 1996.

A.A. V.V.: *El Arte del Siglo XX*, 1989, Barcelona, Salvat, 1990.

A.A. V.V.: *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*, Barcelona, Blume, 1980.

Abad-Benito-Corazón-Criado-Torres-Muntadas: *Tierra, Aire, Agua y Fuego*, Valencia, Documentos, 1973.

Adorno, Theodor W.: *Teoría Estética*, 1970, Madrid, Taurus, 1992.

Aliaga, J.V. - Cortés, J.M.: *Arte Conceptual Revisado*, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

Alonso Fernández, Luis: *Museos y Museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1988.

Argan, Giulio Carlo-Bonito Oliva, Achille: *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, 1990, Madrid, Akal, 1992.

---

<sup>266</sup> Además de la bibliografía señalada, las entrevistas personales con Francesc Abad, Atelier Bonanova, Angel Bados, Teresa Camps, Nacho Criado, Esther Ferrer, Pedro Garhel, Albert Girós, Concha Jerez, José Ramón Morquillas, Pere Noguera, Angels Ribé e Isidoro Valcárcel Medina; y los archivos de Concha Jerez y Teresa Camps (cartas, textos y reproducciones de trabajos de los artistas participantes, proyectos, extractos de reuniones y *dossiers* en torno a la muestra *Fuera de Formato* realizados durante el periodo de su gestación), han resultado en conjunto un material documental indispensable en esta investigación.

Benjamín, Walter: *Dirección Unica*, 1955, Madrid, Alfaguara, 1987.

Bonet Correa, Antonio: *El significado del arte en nuestro tiempo*, publicación del Museo Carlos Maside, La Coruña, 1973.

Bozal, Valeriano:

*Pintura y escultura españolas del siglo XX. (1939-1990)*, Madrid, Summa Artis (Tomo 37), Espasa Calpe, 1992.

*Modernos y Postmodernos, Historia 16*, Madrid, Grupo 16, 1993.

Brea Cobo, José Luis:

*Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991.

*Un ruido secreto*, Madrid, Mestizo, 1996.

*Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

Calvo Serraller, Francisco:

*Del futuro al pasado*, 1988, Madrid, Alianza Forma, 1990.

*Escultura Española Actual: Una generación para un fin de siglo*, Celeste, Madrid, 1992.

Combalfá, Victoria: *La poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama, 1975.

Cortés, José Miguel: *La creación Artística como cuestionamiento*, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

de España, Ramón: *Agenda: Carlos Pazos*, Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1984.

Ferrando, Bartolomé: *Turangilila 2*, Valencia, Ediciones de la mirada, 1995.

Givone, Sergio: *Historia de la estética*, 1988, Madrid, Tecnos, 1990.

Guasch, Ana María: *Arte e ideología en el País Vasco*, Akal, Madrid, 1985.

Jiménez-Blanco, M<sup>a</sup> Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

Lamarche-vadel, Bernard: *Joseph Beuys*, 1985, Madrid, Siruela, 1994.

Lebel, Jean-Jacques: *El Happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990.

Masotta, Oscar: *Happening*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1967.

Montaner-Oliveras: *Los museos de la última generación*, Barcelona, G. Gili, 1986.

Payero, Antonia: *1975-1985. Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis Doctoral (Inédita), Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1993.

Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

Restany, Pierre, *Miralda!*, "una vie d'artiste", Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1982.

Romero Brest, Jorge: *El Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969

Serrán-Pagán, Ginés-Muntadas, Antonio: *Pamplona-Grazalema. De la plaza pública la plaza de toros*, 1980, Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona, 1981.

Valéry, Paul: *Eupalinos o el arquitecto*, 1921, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Madrid, 1982.

## CATALOGOS

*Antes y después del entusiasmo*, Contemporary Art Foundation Amsterdam, 1989.

*Arte conceptual, una perspectiva*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

*20 artistas de la Escuela Superior de Bellas Artes*, (con la participación de David Nebreda), Palacio de Velázquez, Madrid, 1976.

*23 artistas. Madrid. Años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1991.

*Artistas en Madrid. Años 80*, Sala Plaza de España, Madrid, 1993.

*Beuys en Viena*, Casa de Cultura, Santa Cruz, Tenerife, 1991.

*Caixa de Quotidianitat*, Concha Jerez, Sala de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

*Cartógrafo de la memoria*, Nacho Criado, Sevilla, Sibila-arte, 1996.

*Concha Jerez*, Ateneo de Madrid, 1975.

*Concha Jerez*, Taller de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes de Madrid, noviembre de 1988-diciembre de 1989.

*Despedida que no despide. Réquiem Escénico en memoria de Agustín Millares*, Concha Jerez, Centro Atlántico de Arte Moderna, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

*Dia-rio*, Concha Jerez, Los Molinos del río Segura, Murcia, 1989.

*Dinosaures. Pertorbacions irreversibles*, Francesc Abad, Sala de exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987.

*El Caso*, Christian Boltanski, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.

*El mal de la actividad*, Talleres de RENFE, Madrid, febrero de 1996.

*El momento más sensible del instante*, José Ramón Morquillas, Vitoria, 1990.

*El Paisaje*, Rafael Peñalver, Galería Rayuela, Madrid, 1995.

*El Ojo Atómico*, Ed. Tomás Ruiz-Rivas, Madrid, 1996.

*El Sueño Imperativo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991.

*Encuentros en Pamplona*, Pamplona, 1972.

*12 Experiencias*, (con la participación de Nacho Criado), Arteleku, San Sebastián, 1994.

*Exposición*, Muntadas, Galería Fernando Vijande, Madrid, 1986.

*III Festival Internacional de Performances, III FIARP*, El Ojo Atómico, Madrid, 1993.

*For CP Fans Only*, Carlos Pazos, Sala Parpalló, Valencia, 1994.

*Francesc Abad*, Ateneo de Madrid, temporada 1970-1971, Madrid, marzo 1971.



*From The Center*, Eugènia Balcells, music by Peter Van Riper, Anderson Gallery, School of the arts, Virginia, 1986.

*Formas del tiempo*, con la participación de Esther Ferrer, Instituto Francés, Madrid, 1996.

*Formas Primarias*, Francesc Abad, galería as, del 29 de enero al 12 de febrero de 1972.

*Fracciones de Tiempo*, Concha Jerez, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986.

*Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

*Have a good time*, Francesc Abad, Galería Canaleta, Figueras, 1984.

*Híbridos*, Antoni Muntadas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.

*Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña 1964-1980*, Centro d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1992.

*Imágenes Endémicas*, Nacho Criado, Galería Magda Bellotti, Algeciras, 1993.

*In quotidianitatis memoriam*, Concha Jerez, Hall K-18, Kassel, 1987.

*Interferencias*, Concha Jerez, Museo de Bellas Artes, Santander, 1995.

*Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

*Juan Hidalgo*, Taller en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1990.

*Juan Hidalgo. Acciones Fotográficas Eróticas. 1969-1990*, Juan Hidalgo, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1994.

*La Acción*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

*La cabeza del dragón*, Francesc Torres, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

*La mirada sedienta*, Nacho Criado, Palacio de Daralhorra, Granada, 1995.

*La Vanguardia 1980. Precio 25 Pts*, Concha Jerez, Espai B 5-125, Universidad Autónoma, Bellaterra, Barcelona, 1981.

*Leopoldo Emperador*, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

*L'Esperit de la Utopía*, Francesc Abad, Sala Parpalló, Valencia, 1988.

*Libros de artistas*, Sala Pablo Ruiz Picasso, Madrid , 1982.

*Libros, objetos y múltiples. 1978-1991*, Galería Estampa. Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid, 1991.

*Sobre los subsentidos*, Antoni Muntadas, Galería Vandrés, Madrid, 1971.

*Madrid. Espacio de Interferencias*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.

*Muntadas. Treballs Recents*, Sala Parpalló, Valencia, 1983.

*Muntadas: 10 proyectos/10 textos*, publicado por la Galería Vandrés, S.A., con motivo de la exposición *Muntadas 17.12.80-17.1.81*, Madrid, diciembre de 1980, enero de 1981.

*Muros*, Concha Jerez, Casa Municipal de Cultura, Avilés, 1986.

*Nacho Criado*, Galería Amadís, Madrid, 1971.

*Nacho Criado*, Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.

*Nacho Criado*, Galería Magda Bellotti, Algeciras, 1992.

*Nuevos Comportamientos Artísticos*, Instituto Alemán, Madrid, 1974.

*Off the record, Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*, Galería & Ediciones Ginkgo, (publicado con motivo de la exposición *Múltiples*, Madrid, mayo de 1996.

*Ophelia*, Eugènia Balcells, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de arte, Espai B5 125, Barcelona, 1979.

*196 pàgines d'estètiques + un espai*, Concha Jerez, Metrònom, Barcelona, 1981.

*Para todos y para nadie*, retrospectiva 1967-1987, Nacho Criado, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

*Pasajes. Actualidad del Arte Español*, Pabellón de España, Sevilla, 1992.

*Piezas de agua y cristal*, Nacho Criado, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, 1991.

*5 piezas orientales*, Nacho Criado, Ginkgo Edición, Madrid, 1991.

*Protocolos Europeos*, José Ramón Morquillas, Kärntner Landoes Galerie, Klagenfurt, Austria, 1995.

Ramírez, J.A.: *Nacho Criado*, Galería Amadís, Madrid, 1971.

*Retorno a la memoria*, Concha Jerez, Sala de la Caja de Ahorros, Pamplona, 1983.

Rowell, Margit: *New Images from Spain*, Museo Guggenheim, Nueva York, 1980.

*IX Saló de los 16*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1989.

*III Symposium International d'Art Performance*, Lyon, mayo de 1981.

*Sincronías*, Eugènia Balcells, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

*Sinfonía de las 40 cartas*, Concha Jerez, Sala Nicanor Piñole, Gijón, 1984.

*Sin Número, Arte de Acción*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1996.

*(Sin título) o Africa*, Angel Bados, Museo de Navarra, Pamplona, 1991.

*Slow Minefield*, José Ramón Morquillas, Galería Vanguardia, Bilbao, 1992.

*Talleres de Escultura: Angel Bados-Juan Hidalgo-Antoni Muntadas*, Sala Parpalló-Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1993.

*Taller Juan Hidalgo*, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1990.

*Telas*, Albert Girós, Galería Charo Hdez Yagüe, Madrid, 1978.

*Transgresión de los tiempos*, Concha Jerez, Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, 1989.

*Too late for Goya*, Francesc Torres, Sala Rekalde, Bilbao, 1996.

*Una obra para un espacio*, Canal de Isabel II. Madrid, 1987.

*Una propuesta sobre la significación del estilo*, Concha Jerez, Galería Ovidio, Madrid, 1978.

*Un elefante en el limbo*, Carlos Pazos, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1993.

*Unidades de Interferencia*, Concha Jerez, Sala Triunfo, Granada, 1994.

*zaj en Canarias. 1964-1994*, Viceconsejería de Cultura y deportes, Gobierno de Canarias, 1990.

*zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

## SELECCION ARTICULOS

Aledo, Jaime: *El artista es una abstracción*, *Cruce*, nº 1, abril de 1994, pág. 11.

Alemán, Jorge-Larriera, Sergio: *De la obra de arte al fetiche*, *Cruce*, nº 3, febrero de 1996, págs. 53-59.

Angeles Marco-Concha Jerez, *Cien x 100 arte español*, entrevista *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 134-139.

Balbona, Guillermo: *Hoy, todo lo que tocamos es estética y, por eso, hay que luchar por crear una nueva*. *El Diario Montañés*, 28 de enero de 1996.

Barnatán, Marcos: *Una mirada nostálgica*, *El Mundo*, Madrid, 27 de enero de 1996.

Bonet, Juan Manuel: *Concha Jerez*, *El País*, jueves 7 de diciembre de 1978.

Candrós, Teresa: *Una visión esférica de la realidad*, Eugènia Balcells, *El País*, *Estilo*, 4 de junio de 1989.

Calvo Serraller, Francisco:

*Vanguardismo, enfermedad infantil de la modernidad*, *Arquitectura*, nº 227, 1980, págs. 42-47.

*Arte conceptual español, memoria de sendas perdidas*, *El País*, *Artes*, Madrid, 5 de marzo de 1983.

*Arte conceptual, una perspectiva oportuna*, *El País*, *Artes*, 24 de marzo de 1990.

*El mudo parlanchín*, *El País*, *Babelia*, Madrid, 11 de febrero de 1995.

Carretón Cano, Vicente: *El sonido del silencio*, *Vogue*, octubre/noviembre de 1992, págs. 51-53, 179.

Castro Flórez, F.:

*Cartógrafo de la memoria*, entrevista a Nacho Criado, *El Urogallo*, nº 90, noviembre de 1993, págs. 16-27.

*Túneles para seguir los pasos de Beckett*, *Creación*, nº 10, pág. 112.

*A vuelapluma. Huellas de Nacho Criado*, *Sibila*, nº 1, Sevilla, enero de 1995, pág. 46.

*Un arte difícil de enterrar: palabras para acabar con la muerte de la pintura*, *Diario 16*, *Culturas*, nº 602, 8 de febrero de 1997, págs. 12-13.

Clot, Manel:

*Acerca del objeto como pretexto*, *Lápiz*, nº 52, octubre de 1988, págs. 54,63.

*El arte, la vida misma*, Carlos Pazos, *Lápiz*, nº 62, noviembre de 1989, págs. 40,47.

*We don't need another hero. Escenografías de la memoria futura*, *REKarte*, nº 16, julio de 1996.

Collado, Gloria: *Del lado oculto*, *Lápiz*, entrevista con Antoni Muntadas, n° 103, mayo de 1994, págs. 24,33.

*Ante el espectador*, Esther Ferrer, *Lápiz*, n° 108, enero de 1994, págs. 36-41.

Collado, Gloria-Bernárdez, Carmen: *Fuera de Formato, Tras un largo paréntesis*, *Guía del Ocio*, suplemento de arte, Madrid, febrero de 1983, págs. 10-11.

Combalía, Victoria: *Adiós a los géneros*, *El País, Babelia*, 12 de febrero de 1994.

Corazón, Alberto: *En favor de un arte perfectamente útil*, *Temas de Diseño*, n° 5, 1973, págs. 17-18.

Costa, José Manuel: *"Arte Conceptual", una exposición retrospectiva para confundir elpreciado sentido de la vista*, *Diario 16*, 20 de marzo de 1990, pág. 25.

Criado, Nacho: *Crisis, qué hacer*, *El País, Babelia*, 13 de febrero de 1993.

Cristóbal, Ricardo: *Arte sperimentale in Spagna*, *Art Dimension*, n° 4, octubre-noviembre-diciembre de 1975, págs. 4-11.

Demetrio Enrique, *Informe, Nuevos Comportamientos Artísticos, Reseña*, n° 76, Madrid, junio de 1974, págs. 3-12.

Díaz Bertrana, Carlos-Gaviño, Carlos: *Artistas Canarios en Madrid, El Sacho*, Las Palmas, 26 de marzo de 1983.

Díaz Cuyás, José: *zaj. Tonto el que lo lea*, *Arena*, n° 2, 1989, págs. 56-67.

Dols Rusiñol, Joaquim: *Me temo que es usted algo Kitsch*, *Lápiz*, n° 31, enero de 1986, págs. 25-38.



*Dossier: Fluxus, Creación*, nº 9, noviembre de 1993, págs. 73-111.

*Dossier: Fluxus, Creación*, nº 10, febrero de 1994. págs. 53-101.

Espinosa, M<sup>a</sup> José: *Francesc Torres. Artista multimedia*, *Europ. Art*, nº 8, septiembre de 1991, Año II, págs. 25-32.

Farré, Adela: *Angel Bados: "El arte tiene que recuperar su capacidad de modificar la realidad"*, *ABC*, 24 de marzo de 1988.

Fernández Cid, Miguel: *El artista Angel Bados inaugura hoy su primera exposición individual en Madrid*, *Diario 16*, 9 de enero de 1988.

Fernando Lerín-Esther Ferrer, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 90-97.

Francesc Torres-Rogelio López Cuenca, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 202-209.

Foster, Hal: *Contra el pluralismo*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 80-95.

García Sevilla, Ferrán: *d'art*, nº 6-7, mayo de 1981, Universidad de Barcelona, Departamento de Arte, pág. 54.

Giménez, Carlos: *Experiencias de un outsider*, entrevista con Antoni Muntadas, *Lápiz*, nº 48, marzo de 1988, págs. 22,28.

Golvano, Fernando: *¿Híbrido y polivalente?*, *Los límites del museo*, *REKarte*, nº 15, marzo de 1996.

Gómez de Liaño, Ignacio: *El paño invisible*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 150-161.

González García, Angel:

*Perimodernos, Cambio 16*, Madrid, 15 de julio de 1985.

*Un espacio sin secretos, Cambio 16*, Madrid, 16 de febrero de 1987.

*La ciencia lo dice y yo no miento*, *Diario 16*, 22 de mayo de 1989.

Graham Dan: *Mis obras para páginas de revista (una historia de arte conceptual)*, *Acción Paralela*, nº 1, 1995, págs. 119-187.

Gras Balaguer, Menene: *De la supervivencia, Los límites del museo*, *REKarte*, nº 15, marzo de 1996.

*El fin de los géneros o el desamparo en el arte*, *REKarte*, nº 11, marzo de 1995.

Grup de Treball: *Información de Arte de Concepto 1973 en Banyoles, Qüestions d'art*, nº 28, año V, págs. 10-33.

Hac Mor Carles-Xargay Esther: *El dedo en la llaga. La acción: el arte reinventado*, *Lápiz*, nº 107, diciembre de 1994, págs. 66-71.

Hidalgo, Juan:

*TRES ETCeteras, Balcón*, noviembre de 1987, págs. 47-52.

*Rotulación rotular, ya, versus olvido*, *El congelador*, suplemento de *La nevera*, nº 5, diciembre de 1994, pág. 20.

Huyssen, Andreas: *Escapar a la amnesia: el museo como medio de masas*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 56-79.

*Inauguración de un nuevo espacio alternativo*, revista de difusión gratuita para la conmemoración de la segunda etapa del *Ojo Atómico*, Madrid, noviembre de 1996.

Isidoro Valcárcel Medina, *Sin Título*, nº 1, Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.

Jarque, Fietta:

*Mirada fría al desnudo masculino*, *El País*, domingo 12 de diciembre de 1993.

*El arte conceptual, un movimiento romántico*, *El País*, 21 de marzo de 1990.

Jaume Barrera-Francesc Abad, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, n° 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 184-189.

Jerez, Concha: *Los muros y el concepto*, *Papeles Plástica*, Avilés, 3-21 de marzo de 1986.

Jiménez, José: *Diez años sin Joseph Beuys*, *El Mundo*, 22 de enero de 1996.

Juan Hidalgo-Isidoro Valcárcel Medina, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, n° 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 56-63.

Klein, Yves: *El domingo 27 de noviembre de 1960*, reproducción, *Yves Klein*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

Kosuth Joseph: *Sobre el arte conceptual*, *Revista de Occidente*, n° 165, febrero de 1995, págs. 55-68.

Macià, Albert: *Entrevista a F. Abad*, *Avui*, Barcelona, 7 de febrero de 1990.

Mac Low, Jackson: *Cómo George Maciunas conoció a la vanguardia de New York y eventualmente inventó lo que fue llamado "El movimiento Fluxus"*, *Balcón*, n° 4, abril de 1989.

Maderuelo, Javier: *Las instalaciones reclaman espacio*, *El País*, *Babelia*, 12 de febrero de 1994.

*"Madrid. Espacio de Interferencias" o el estado actual de la instalación en España*, *El Mundo*, 12 de febrero de 1990.

Marchán Fiz, Simón: *Un ciclo sobre arte actual. Nuevos Comportamientos artísticos*, *Comunicación*, nº 18, 1974.

Mera, Esther: *Videoinstalaciones, videoesculturas, videoengendros*, *Lápiz*, nº 50 mayo de 1988, págs. 52,57.

Mouré, Gloria: *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Antoni Muntadas y Joan Rabascall, *Destino*, nº 2112, Barcelona, 1978, págs. 34-35.

Nacho Criado-José Díaz Cuyás, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 268-273.

Nickas Robert: *Entropía y los nuevos objetos*, *El Paseante*, nº 10, 1988, págs. 54-67.

Olivares, Rosa:

"*Artecontexto*", *Lápiz*, marzo de 1989, nº 57, págs. 71,73.

*En tránsito*, *Lápiz*, nº 115, octubre de 1995, págs. 38-49.

Olmo, Santiago B:

*Carlos Pazos*, *Lápiz*, nº 103, mayo de 1994, págs. 68,69.

*Fluxus, una manera de vivir*, *Lápiz*, nº 108, enero de 1995, págs. 69-75.

Palacios, Manuel: *El vídeo: poesía electrónica del siglo XX*, *Lápiz*, nº 49, abril de 1988, págs. 8,9.

Parcerisas, Pilar: *Pere Noguera: De la cerámica al arte conceptual*, *Avui*, Barcelona, 29 de agosto de 1982.

Pere Noguera-Eugènia Balcells, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 388-395.

Picazo, Gloria:

*La cita y la imagen*, *Lápiz*, nº 61, octubre de 1989, págs. 50-55.

*Visiones múltiples alrededor del círculo*, *Lápiz*, nº 60, junio de 1989, págs. 60-65.

*Juegos de Guerra*, Francesc Torres, *Lápiz*, nº 62, noviembre de 1989, págs. 54,59.

*Más allá de naufragios y desencantos*, *Arena*, nº 4, 1989, págs. 48-55.

Rafols Casamada-Carlos Pazos, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 366-371.

Ramírez, Juan Antonio:

*Ese oscuro deseo del objeto*, *El Paseante*, nº 10, 1988, págs. 44-50.

*El arte como voluntad de representación. Una conversación entre Juan Antonio Ramírez y Francesc Torres*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 114-123.

Sarrigarte, Iñigo: *Habitar el espacio, De la instalación*, *REKarte*, nº 16, julio de 1996.

Saura, Antonio: *El arte efímero*, *El Paseante* nº 23-25, 1995, págs. 102-113.

Spiegel, Olga:

*Angel Bados, en busca de una escultura producida bajo mínimos*, *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1988.

*El grupo zaj, pionero del arte conceptual español, celebra sus 25 años*, *La Vanguardia*, 23 de enero de 1990.

Sturken, María: *La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo*, *El Paseante*, nº 12, 1989, págs. 66-78.

Subirats, Eduardo: *Tres tesis sobre la televisión considerada como obra de arte*, *Lápiz*, nº 59, mayo de 1989, pág. 20.

Tàpies, Antoni:

*El manierismo de los "botiguers", ¿Dónde va el arte catalán?*, La Vanguardia, sábado, 14 de agosto de 1982, pág. 5.

*La Creación. Arte Conceptual Aquí*, La Vanguardia, Barcelona, 14 de marzo de 1973.

Torres, Francesc:

*Plus Ultra*, *Arena*, nº 2, 1989, págs. 94-97.

*Dos historias*, *Revista de Occidente*, nº 165, febrero de 1995, págs. 115-130.

Txomin Badiola-Angel Bados, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 258-261.

*Un espacio para otras alternativas*, *El Punto*, 18-24 de febrero de 1994.

Valcárcel Medina, Isidoro: texto sin título, *El congelador*, suplemento de *La nevera*, nº 5, diciembre de 1994, pág. 17.

Vallaure, Jaime: *No hay acción sin documento certificado*, *Arte. Proyectos e ideas*, nº 4, Universidad Politécnica de Valencia, mayo de 1996, págs 79-89.

Zaya, Octavio:

*Zaj y Fluxus*, *Arena*, nº 2, 1989, págs. 68-75.

*La Monte Young y el piano bien afinado*, *Balcón*, noviembre de 1987, págs. 53-57.

## INDICE DE ENTREVISTAS

<b>Francesc Abad.....</b>	<b>276</b>
<b>Atelier Bonanova.....</b>	<b>279</b>
<b>Angel Bados.....</b>	<b>283</b>
<b>Teresa Camps.....</b>	<b>288</b>
<b>Nacho Criado.....</b>	<b>297</b>
<b>Esther Ferrer.....</b>	<b>302</b>
<b>Pedro Garhel.....</b>	<b>306</b>
<b>Albert Girós.....</b>	<b>315</b>
<b>Concha Jerez.....</b>	<b>321</b>
<b>José Ramón Morquillas.....</b>	<b>327</b>
<b>Pere Noguera.....</b>	<b>332</b>
<b>Angels Ribé.....</b>	<b>336</b>
<b>Isidoro Valcárcel Medina.....</b>	<b>339</b>



## INDICE DE ILUSTRACIONES

Portada del catálogo de <i>Fuera de Formato</i> .....	60
Contraportada del catálogo de <i>Fuera de Formato</i> .....	61
Carta de Vostell a la exposición <i>Fuera de Formato</i> .....	72
Sin título, Atelier Bonanova, 1983.....	78
Plano general de la muestra <i>Fuera de Formato</i> , Centro Cultural de la Villa de Madrid. 1983.....	90
Invitación a la exposición <i>Fuera de Formato</i> .....	95
Obras de Joan Rabascall (detalle), sección <i>Monográfica</i> .....	97
Obras de Jaume Xifra (detalle), sección <i>Monográfica</i> .....	98
Instalación (proyecto), Angel Bados, 1983.....	103
Instalación (proyecto), Angel Bados, 1983.....	104
Instalación, Angel Bados, 1983.....	105
<i>Pasaje en Piscis</i> (proyecto), Nacho Criado, 1980-1983.....	107
<i>Pasaje en Piscis</i> (instalación), Nacho Criado, 1980-1983.....	108
<i>Pasaje en Piscis</i> (detalle, <i>ojos de Isabel</i> ), Nacho Criado, 1980-1983.....	109
<i>Pasaje en Piscis</i> (detalle), Nacho Criado, 1980-1983.....	110
<i>Pasaje en Piscis</i> (instalación). Nacho Criado. 1980-1983.....	111
<i>Identidad de un espacio geográfico</i> (proyecto) Concha Jerez, 1983.....	112
<i>Identidad de un espacio geográfico</i> (instalación), Concha Jerez, 1983.....	113
<i>N.S.E.O.</i> (proyecto), Antoni Muntadas, 1976-1983.....	116
<i>N.S.E.O.</i> (proyecto), Antoni Muntadas, 1976-1983.....	117
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	118
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	120
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	120
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	120

<i>Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro</i> (proyecto), Carlos Pazos, 1981-82.....	121
<i>Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro</i> (instalación), Carlos Pazos, 1981-82.....	123
<i>N.M.Q.H.</i> (proyecto), Angels Ribé, 1982.....	125
<i>N.M.Q.H.</i> (instalación), Angels Ribé, 1982.....	127
<i>Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt</i> (proyecto), Francesc Abad, 1981-82.....	129
<i>Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt</i> (detalle), Francesc Abad, 1981-82.....	130
<i>Mesas</i> , Leopoldo Emperador, 1981.....	132
<i>Arco de luz - 4 unidades de luz</i> (proyecto), Albert Girós, 1982.....	135
Vista parcial de la sección <i>Intermedia</i> .....	136
Proyecto para <i>Fuera de Formato</i> (proyecto), José Ramón Morquillas, 1982.....	138
Proyecto para <i>Fuera de Formato</i> , José Ramón Morquillas, 1983.....	139
Acción para <i>Fuera de Formato</i> (proyecto), Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	144
Papeleta, Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	145
Papeleta, Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	146
Papeleta, Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	147
Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	148
<i>2 Proyectos de Juan Hidalgo y Walter</i>	
<i>Marchetti para Documenta 5, 1972</i> .....	152
<i>Proyecto 1</i> , Juan Hidalgo-Walter Marchetti, 1972.....	153
Espacio zaj (detalle).....	154

<i>M Lituania</i> (homenaje a Maciunas), Juan Hidalgo, 1977.....	155
<i>Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiaco</i> , Juan Hidalgo, 1977.....	156
<i>El libro de las cabezas. "Autorretratos"</i> (detalle), Esther Ferrer, 1979.....	157
<i>El libro del sexo. La caída</i> (detalle), Esther Ferrer, 1979.....	158
<i>La otra caída</i> , Esther Ferrer, 1983.....	159
<i>Música de Cámara...</i> (detalle), Walter Marchetti, 1983.....	161
<i>19 piezas fáciles</i> (detalle), Walter Marchetti, 1983.....	162
<i>D'apres Marchetti</i> , Walter Marchetti, 1983.....	163
<i>Re/presentación (performance)</i> , Nacho Criado, 1983.....	166
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	167
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	168
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	169
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	170
<i>Re/presentación (performance)</i> , Nacho Criado, 1983.....	171
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>La primera media hora</i> (acción), Esther Ferrer, 1983.....	175
<i>La primera media hora</i> (acción), Esther Ferrer, 1983.....	176
<i>La primera media hora</i> (acción), Esther Ferrer, 1983.....	176
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	178
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	179
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	180
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	180
<i>Coloquio-Conferencia</i> (acción), Isidoro Valcárcel, 1983.....	182
<i>Sol/Suelo</i> (proyecto), Pere Noguera, 1983.....	183
<i>Sol/Suelo</i> (proyecto), Pere Noguera, 1983.....	183
<i>Sol/Suelo</i> (performance), Pere Noguera, 1983.....	184
<i>Sol/Suelo</i> (performance), Pere Noguera, 1983.....	184

<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	186
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	192
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	193
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	193
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	193
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	194
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	194
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	195
Sin título, Atelier Bonanova, 1983.....	209

## Indice

INTRODUCCION.....	5
1. Hacia un periodo de reflexión.....	7
2. <i>Fuera de Formato</i> : el reto de reaparecer en escena.....	11
3. La memoria como documento histórico.....	17
 I - UN OBJETIVO ... <i>FUERA DE FORMATO</i> .....	22
I. <i>TRAYECTORIA DE UNA PROPUESTA</i> .....	23
1. Un nombre para <i>otros soportes</i> .....	39
2. Selección de participantes.....	43
3. Presupuesto económico.....	53
4. El catálogo: complemento de la muestra con entidad propia.....	60
II. DESENLACE.....	77
1. Asistencia.....	79
2. Repercusión.....	82

II -	RECONSTRUCCION Y ANALISIS FORMAL DE <i>FUERA DE FORMATO</i> .....	88
I.	INTRODUCCION A LA ESTRUCTURA....	89
1.	Monográfica.....	97
II.	<i>INSTALACIONES</i> .....	100
1.	Instalación.....	102
2.	<i>Pasaje en Piscis</i> .....	107
3.	<i>Identidad de un espacio geográfico</i> .....	112
4.	<i>N.S.E.O.</i> .....	116
5.	<i>Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro</i> .....	121
6.	<i>N.M.Q.H.</i> .....	125
III.	<i>INTERMEDIA</i> .....	128
1.	<i>Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt...</i>	129
2.	<i>Mesas</i> .....	132
3.	<i>Arco de luz - 4 unidades de luz</i> .....	134
4.	<i>Proyecto</i> .....	137
5.	<i>Sin título</i> .....	141
6.	<i>Acción para Fuera de Formato</i> .....	143
IV.	+ <i>ZAJ</i> .....	149
1.	<i>Juan Hidalgo</i> .....	152
2.	<i>Esther Ferrer</i> .....	157
3.	<i>Walter Marchetti</i> .....	161

V.	<i>PERFORMANCES</i> .....	164
1.	<i>Re/presentación</i> .....	166
2.	<i>Meados</i> .....	172
3.	<i>La primera media hora</i> .....	175
4.	<i>En los mares del sur</i> .....	178
5.	<i>Coloquio-Conferencia</i> .....	181
6.	<i>Sol/Suelo</i> .....	183
7.	<i>Opción Cero</i> .....	187
III -	<b>UN NUEVO HORIZONTE PARA EL ARTE CONCEPTUAL ESPAÑOL. FUERA DE FORMATO COMO REFERENCIA</b> .....	197
I.	<i>DE UN ARTE ALTERNATIVO A UN ARTE DE LOS NUEVOS MEDIOS</i> .....	198
1.	<b>Reconciliación con la práctica artística tradicional</b> .....	200
2.	<b>La figura del crítico bajo la mirada del artista</b> .....	208
II.	<b>INSERCIÓN EN EL MERCADO</b> .....	215
1.	<b>La obra <i>efímera</i> en el museo</b> .....	223
2.	<b>El documento: certificación histórica y objeto de mercancía</b> .....	232



III.	EL CONCEPTUAL: FORMA Y FUNCION.....	236
1.	La idea y su optimación a través de la forma.....	243
IV.	UNA REGULARIZACION EN PROCESO...	249
1.	Las nuevas generaciones: inducción, academicismo y regresión.....	253
	CONCLUSIONES.....	265
	ENTREVISTAS.....	275
	BIBLIOGRAFIA.....	344
	Indice de entrevistas.....	362
	Indice de ilustraciones.....	363